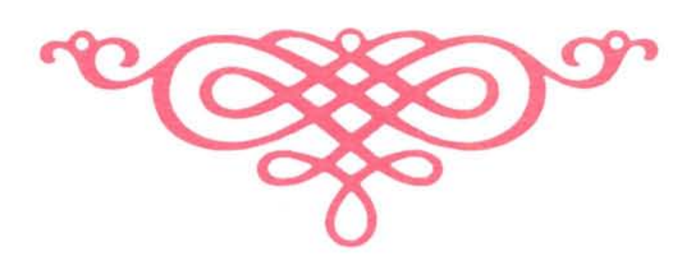
Cuadernos Hispanoamericanos

510

Diciembre 1992





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



510

Invenciones y ensayos

510
Cuadernos Hispanoamericanos

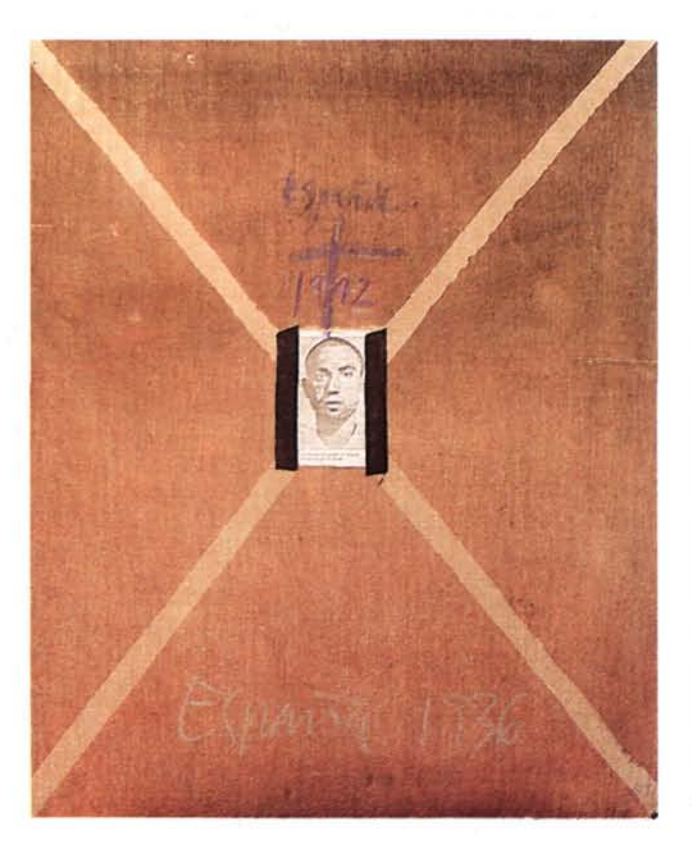
Cartas de América

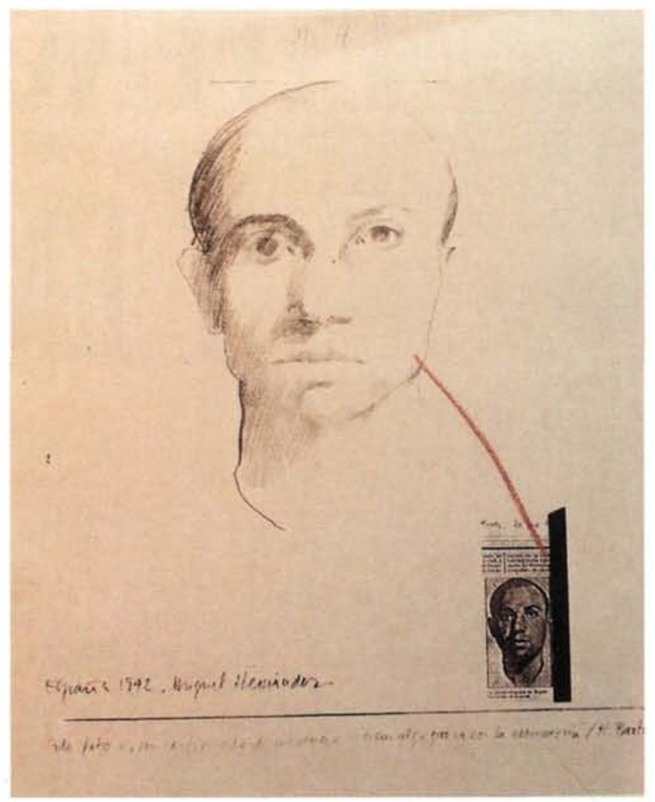
Lecturas

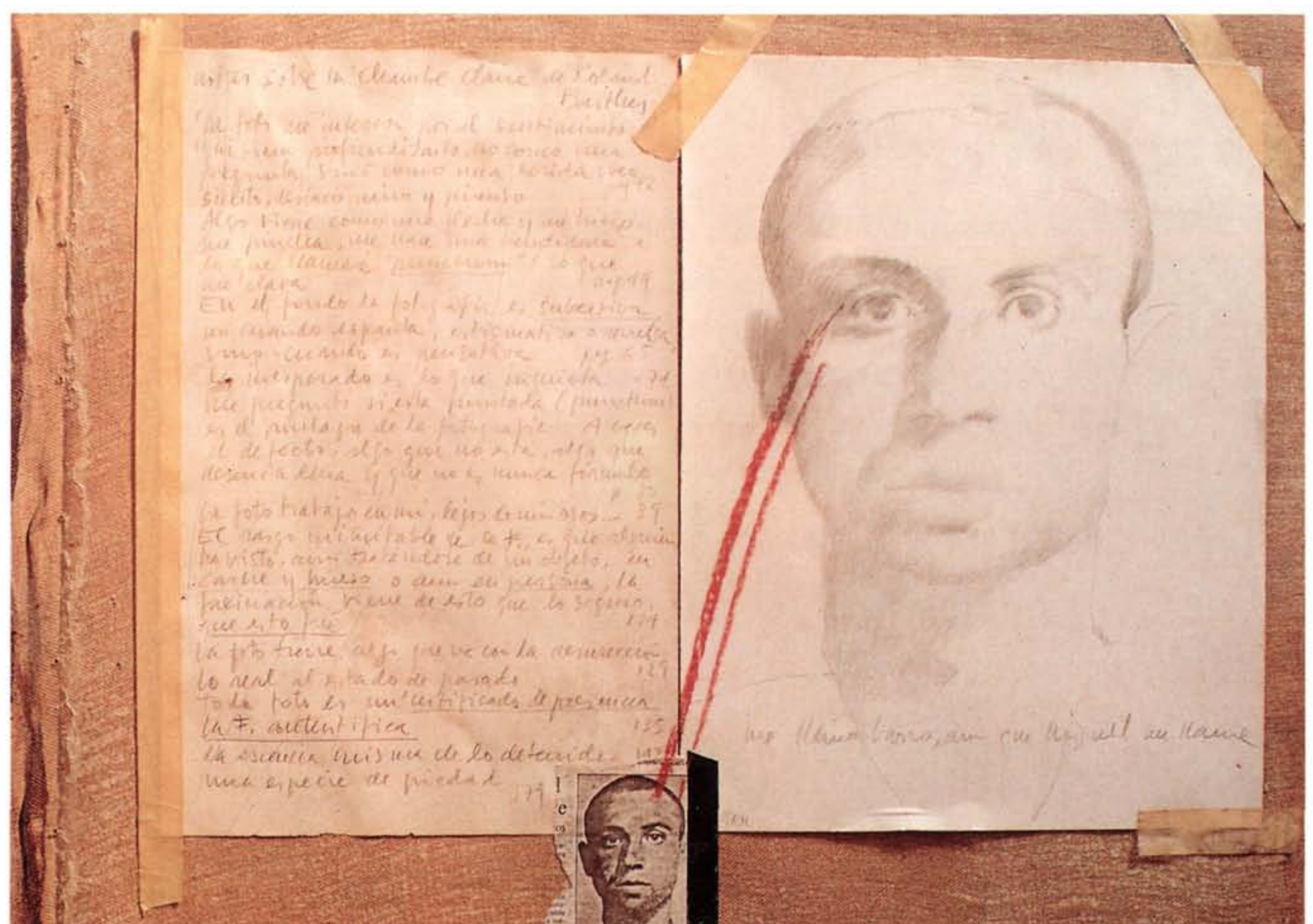
Cuadernos Hispanoamericanos

510

INVENCIONES Y ENSAYOS


España 1942
España 1936


España 1942. Miguel Hernández


Toda foto es un certificado de presencia
La F. autentifica
una especie de piedad

Roser Bru: Iconografía de la memoria

La memoria implica un cierto acto de redención, ya que lo recordado está siendo salvado de la nada y lo olvidado equivaldría a lo que se abandona.
John Berger

Biografías (des)encontradas

Al revisar la obra de Roser Bru descubrimos indicios de lo que podríamos denominar su quiebre biográfico, expresado a través de distintos referentes. Quiebre motivado por su salida de España en días de violencia y dolor. Llegó a Chile siendo niña, a bordo del *Winnipeg*, en 1939, junto a otros refugiados españoles a quienes la geografía también se les fragmentaba.

De este modo, su quehacer artístico ha quedado signado por la doble mirada: restitución de lo evocado, superpuesto a las nuevas vivencias. Ella refiere esta dualidad con distintas «presencias» en sus obras. Ahora nos interesa destacar una de ellas, la de Miguel Hernández y la manera como la recupera en la visualidad (o en el gesto visual).

Quizás el itinerario de la pintora coincida con esos versos del poeta: «Llegó con tres heridas/ la de la vida/ la del amor/ la de la muerte». Ella, pequeña en Barcelona, grabaría en su memoria las primeras imágenes de la muerte. Luego, al paso de los años, alguien, desde el otro lado del mar, le enviaría la última fotografía pública de Miguel Hernández (en prisión, rapado antes de su muerte), a la cual ella, al retomarla, le daría una nueva vida.



Recuperación. «La fotografía tiene algo que ver con la resurrección»

La imagen de Miguel Hernández en la producción de la artista es recuperada en el marco de la exposición «Memoria in memoria». Las correspondencias de los materiales de ésta se enmarcan en la representación de la actividad de la memoria, en su ejercicio dialéctico recuerdo-olvido, como lo señalara Adriana Valdés: «La memoria se hace aquí la actividad de la vida en torno de la muerte».

El retrato del poeta es retomado desde el recorte de un periódico donde aparece fotografiado. La fotografía como el soporte recontextualizado que utiliza Bru con distintos medios y técnicas (operaciones gráficas) reproducirá el ejercicio de la memoria. Además, incorpora en la obra otras referencias como la cita de textos, en este caso *La cámara lúcida* de Roland Barthes: referente explícito.

En uno de sus grabados aparece el texto: «La fotografía tiene algo que ver con la resurrección». Roser Bru parafrasea en sus trabajos lo dicho por Barthes. La última fotografía del poeta la rescata y la va repasando por diferentes filtros cuyas huellas la obra registra, la resucita en la ampliación del dibujo, focalizando como un punto de tensión la mirada que parece inquirirnos desde el «más allá». Las imágenes (dibujo y fotografía) son relacionadas mediante la línea roja (herida), además de la franja negra al costado de la foto (imagen del luto).

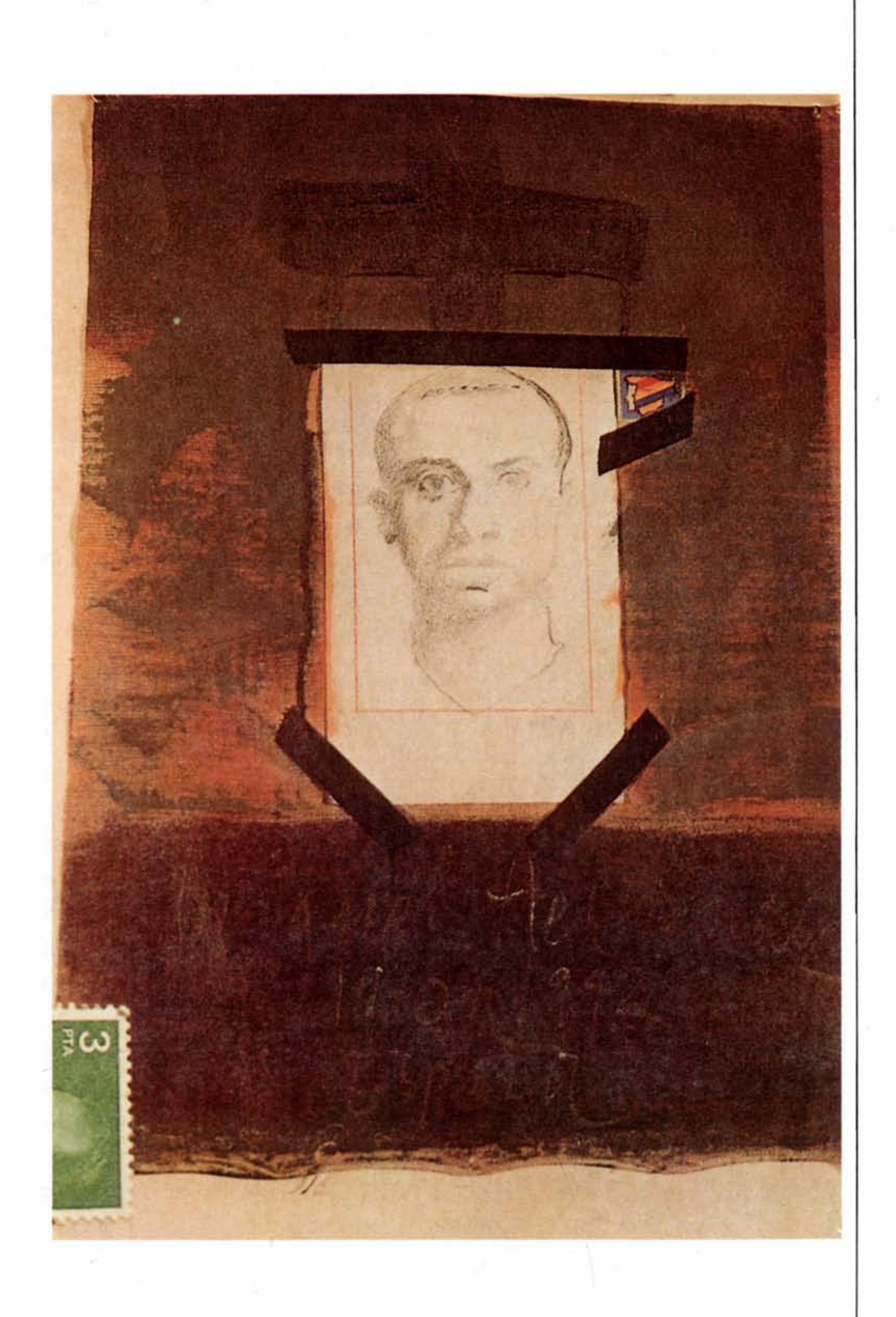
La fotografía del poeta será el soporte obsesivo y persistente de otros trabajos en los cuales desarrolla con materiales distintos la actividad de la memoria: repasar, recuperar y evocar los materializados en la línea, en la mancha y en la borradura.

Centramos ahora la mirada en el díptico construido sobre la plancha de madera, a la cual se ha superpuesto una arpillera claveteada al modo que son secados los cueros de los animales; en ella aparece el dibujo del rostro de Miguel Hernández, recontextualizado. Desde la fotografía se registra también la cita de un verso del poeta: «Me llamo barro, aunque Miguel me llame». En otro extremo, una serie de citas de Barthes correspondientes al texto ya mencionado (éstas se refieren a las características de la fotografía). Los materiales son fijados a la arpillera mediante franjas de *scotch* que simulan los soportes de los ángulos de las fotografías de los álbumes. Estos elementos mantienen relaciones transversales que permiten diversas lecturas.

La operatoria con que es producida esta obra transgrede el carácter del cuadro ornamental; su gesto es testimonial y rememora los retratos funerarios egipcio-romanos de El Fayum. La restitución que realiza la pintora tiene una doble función, le devuelve a la fotografía su papel subversivo y, mediante la cita, se apropia de su sentido. «La foto me interesa por el sentimiento; quisiera profundizarlo no como una pregunta sino como una herida». Aquí, la actividad de la memoria, mediante las operaciones gráficas, amplía el *punctum* de la fotografía (el pinchazo) como diciéndonos: «No podemos olvidarlo».

«... algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía»

Miguel Hernández



El trabajo de la memoria

Cuando se revisa la producción de Bru, sobresale, como uno de los ejes estructuradores de sus trabajos en los últimos años, la tematización de la memoria en sus diferentes modalidades: evocación, huella, fijación y localización de los recuerdos. En esto coinciden diferentes críticos que han escrito sobre su obra: Adriana Valdés, Daniel Giralt, Nelly Richard, entre otros.

Alguna vez ella también me comentó: «Desde el año 1974, la memoria me ha ido socavando. Todo se me ha hecho memoria, pasado o futuro. Es la usura del tiempo encima de nosotros».

La memoria suele, a veces, activarse con gestos y señales involuntarias; a través del acto de la rememoración reaparecen personas y acontecimientos del pasado que, asociados con sucesos del presente, activan nuevas significaciones. Tal es así que accidentalmente la pintora, en el año 1973, recupera la fotografía de Robert Capa (el momento de la muerte de un republicano, durante la guerra civil española). Señala Bru: «Tomará una nueva significación de dolor del 73 en Chile, es como una doble muerte»; reminiscencia de su pasado, de una biografía quebrada. El pasado se torna invasor, reaparecen acontecimientos, personajes que son rescatados y revisados a través del trabajo de la memoria.

El trabajo de la memoria en Roser Bru no es fijación y registro, más bien se vincula con la elaboración del duelo. Los personajes y sus datos históricos son recuperados como partes de una historia traumática que es necesario repasar para exhumarla de los pesos de la memoria.

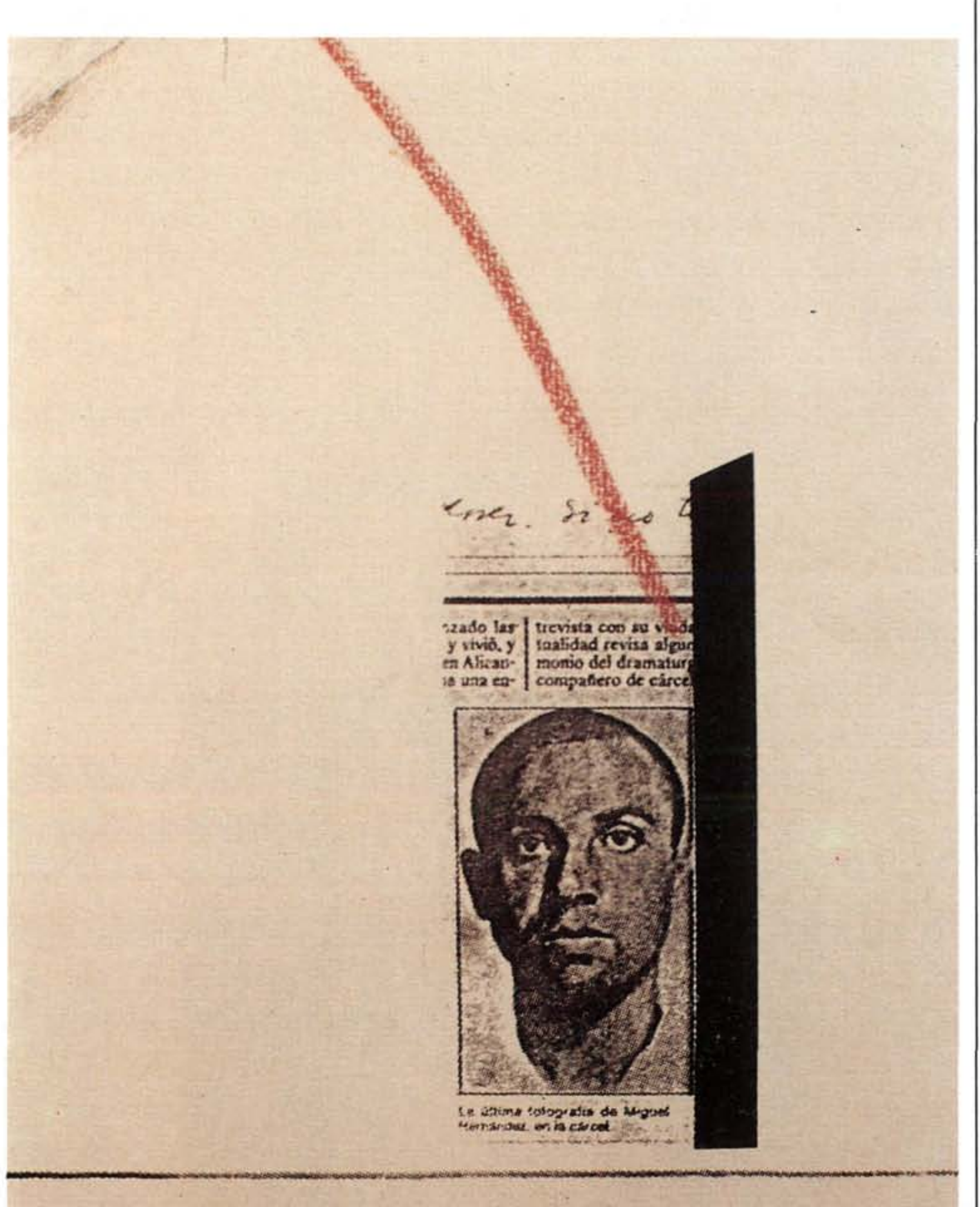
Iconografía de la memoria colectiva

La presencia y persistencia del retrato de Miguel Hernández en la producción de Bru, emerge en el contexto de otros personajes (César Vallejo, Frida Kahlo, Federico García Lorca, Gabriela Mistral, entre otros), conformando una galería de rostros que remiten a sucesos trágicos que son parte de la memoria colectiva y de aquel álbum recordatorio de lo que no se debe olvidar.

Si el retrato funerario tiene relación con la fotografía, también se puede asociar con las «animitas» (monumentos recordatorios). A propósito de esto, una breve nota sobre las animitas. Éstas, en Chile, pertenecen a la tradición del folklore religioso, que se vincula al animismo de los mapuches, rito en el cual ellos mantienen una relación con el muerto; éste sigue estando vivo y se transforma en un intermediario con el más allá. La forma como se ha mantenido esta manifestación es a través de las animitas recordatorias que se encuentran en diferentes lugares, a los cuales se ponen placas recordatorias por los favores concedidos. Es común que las muertes que se recuerdan hayan tenido un carácter trágico o violento.

«Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo»

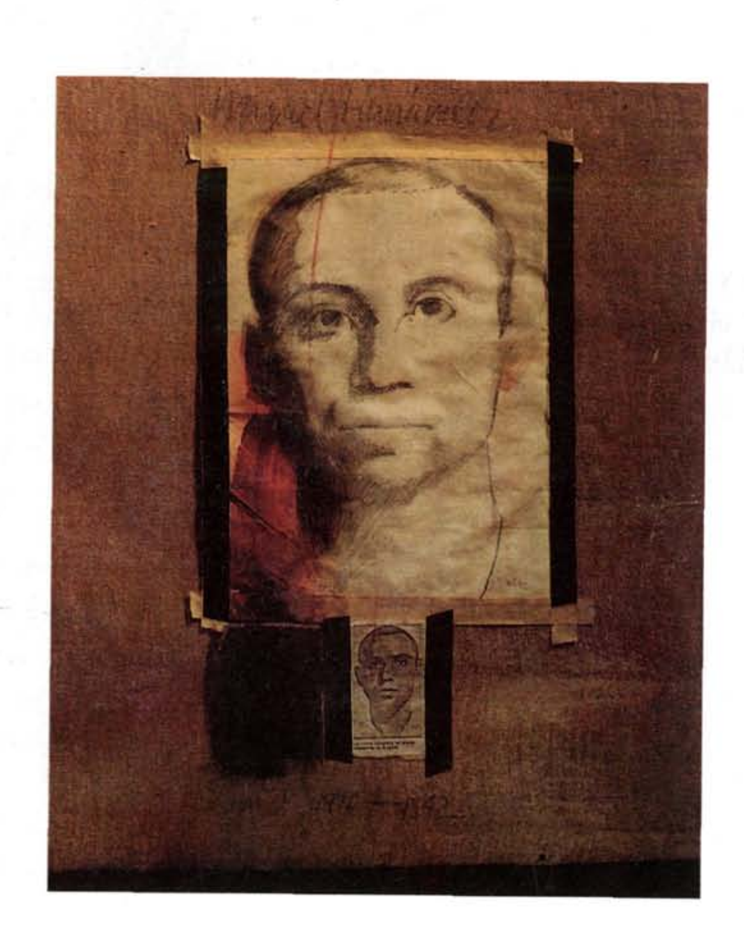
Miguel Hernández



Los personajes antes citados se identifican porque sus vidas o muertes están marcadas por la violencia. Al retomarlos, Bru ejerce sobre ellos un acto de piedad, los repasa con los diferentes mecanismos de memoria y les restituye una nueva corporeidad. Mediante diferentes signos iconográficos nos va entregando huellas y señales de la biografía de éstos, casi siempre problemática. Sujeta así a revisión las marcas de las historias oficiales, todo esto a través del desmontaje. La memoria los repasa una y otra vez, liberándolos del olvido y transformándolos en animitas vivientes —algo inolvidables—. Mediante la cita del texto e imágenes los personajes vuelven «a la superficie de los vivos» y son reinstalados en la historia de la memoria colectiva.

Así, el trabajo de Roser Bru desdice lo que señala Bernhard: que «el tiempo hace olvidadizos a sus testigos». Pero también se debe acotar que su revisión de la memoria no es un registro paralizante; por el contrario, la borradura y la tachadura expresan el trabajo de la elaboración del duelo.

Alberto Madrid





Noticias de Miguel Hernández en Chile

En marzo de 1992 se cumplieron los cincuenta años de la muerte de Miguel Hernández. Y van a hacer cuarenta años que empecé a conocer la poesía de este poeta entrañable, miembro de la promoción de 1936. Era yo estudiante de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Concepción, la universidad más austral del país, en ese entonces. Mis estudios de literatura española incluían un curso sobre literatura española contemporánea, que alcanzaba hasta la promoción mencionada. Era mi profesor en esta asignatura Alfredo Lefebvre[1] gran hispanista y conocedor de la cultura hispánica. También fue mi profesor, en el campo de la teoría literaria, el hoy conocidísimo poeta Gonzalo Rojas. Fueron ellos los que me encaminaron en el conocimiento de la poesía, de la lectura y comprensión de la poesía de la Generación del 27 y de los jóvenes que integraban la promoción inmediatamente posterior.

Mis primeras lecturas fueron, en el caso de la producción poética de Miguel Hernández, los poemas contenidos en la antología de *Poesías del amor español* (1941), editada por otro gran conocedor y difusor de la literatura española en nuestro país, actual presidente de la Academia Chilena de la Lengua correspondiente a la Española, Roque Esteban Scarpa, y después en su antología de *Poetas españoles contemporáneos* (1944).

Posteriormente conocí el *Romancero general de la Guerra Civil Española,* editado por Rafael Alberti en 1944. En cuanto a libro, pude leer *El rayo que no cesa,* edición hecha por José María de Cossío, en la Colección Austral de Espasa-Calpe (1949), que contiene además «El silvo vulnerado» y otros poemas. Y finalmente, en 1952, apareció *Obra escogida. Poesía-Teatro,* con prólogo de Arturo del Hoyo, en Aguilar. De este modo fui completando poco a poco la lectura de la producción poética de este poeta levantino.

En 1955 pude viajar a España y permanecer allí durante el año académico de 1955-1956, gracias a una beca del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y del recientemente fundado Instituto Chileno de Cultura Hispánica de Concepción (Chile). Así me fue posible seguir el rastro de Miguel Hernández en conversaciones y entrevistas con Luis Rosales, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José María de Cossío, Juan Guerrero

[1] *Alfredo Lefebvre es autor de* La poesía del capitán Aldana (1537-1578). *Publicaciones del Departamento de Castellano de la Universidad de Concepción, 1954;* Poesía española y chilena. *Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1958;* La fama en el teatro de Lope. *Madrid, Cuadernos Taurus, 1962, entre otros textos.*

Zamora; en visitas a la Hemeroteca de Madrid; en visita a Orihuela, donde tuve la oportunidad de conversar con amigos de Miguel Hernández, entre los que recuerdo a Efrén Fenoll, con quien conocí algunos lugares hernandianos, y al abogado Antonio Molina Martínez, quien tuvo la gentileza y generosidad de facilitarme la lectura de algunos poemas inéditos y manuscritos que guardaba en una maleta. Uno de esos poemas, «Sepultura de la imaginación», fue recogido después en *Obras completas,* la edición ordenada por Elvio Romero en la Editorial Losada (1960). Tres de esos poemas los incluí en mi trabajo *La poesía de Miguel Hernández* libro editado por el Departamento de Castellano de la Universidad de Concepción, en 1959.

Uno de esos poemas es un soneto que ahora reproduzco, pues no lo encuentro en esa edición de las *Obras completas.*

Partir es un asunto dolorido
como morir, al muerto y al ausente
ni la fotografía más ferviente
ni las cartas lo sacan del olvido.

Te irás del todo tú que ya te has ido
con decir que te has ido solamente,
y a cada sol te llevarás mi frente
con más obstinación descolorido.

En la agonía de la despedida,
como un pañuelo el corazón sacudo
y lo lleno de angustia como un puerto.

Silencio y muerte veo en la partida:
si no me has de escribir te doy por mudo,
y si no has de volver, te doy por muerto.

La intuición de la muerte constituye uno de los temas recurrentes y quevedianamente la percibe como un acontecer que viene desde el interior, como una calidad propia de su condición de hombre. Asimismo quiero reproducir la letra de una improvisación que en Orihuela se le pidiera en una oportunidad, en la que se conjugan el amor, la pena y la muerte:

Que yo no sé qué me pasa:
si te quiero o no te quiero,
si tu casa no es tu casa,
si hiela un querer o abrasa,
si me matas o me muero.

Las olas del mar salino,
las penas de mis pesares,
una se fue y otra vino.

Que en la taberna murió
nadie diga a su vecino
que en la taberna murió,



un querer que enterré yo
dentro de un vaso de vino.

Pena que pena serena,
ay pena, penilla mía
de retama y hierbabuena,
que en cuanto te veo, morena,
mi pena se hace alegría.

Como luceros y arenas,
te doy un beso si dices,
el número de mis penas.

Soledad ¡qué solo estoy!
contigo y en tu compaña
ayer, mañana y hoy
de ti vengo y a ti voy
en una jaca castaña.

Las fatigas de la muerte
me dan a mí, que no a otro,
cuando salgo al campo a verte
con mi negra, negra suerte
en mi negro, negro potro.

En esa búsqueda tuve la suerte de encontrar *Viento del pueblo,* en ediciones «Socorro Rojo», 1937. No tuve, entonces, la oportunidad de contar con las *Obras completas,* ya que sólo aparecieron en 1960; aunque según supe, eso pudo ocurrir en 1948, cuando Dámaso Alonso vino a Buenos Aires y a Santiago de Chile.

Ahora bien, quiero recordar y trazar un poco la historia de la noticia de Miguel Hernández entre nosotros. Ciertamente, uno de los primeros chilenos que conocieron personalmente a Miguel Hernández y apreciaron su valor como persona y poeta fue Pablo Neruda, quien publicó algunos poemas en su revista *Caballo verde para la poesía,* en 1935. Después dará testimonio de él, de su amistad, de su voz poética, una y otra vez, a lo largo de su producción literaria, como lo señalaré más adelante.

Otro fue Luis Enrique Délano quien, desde España en 1936, envió un artículo titulado «Juventud asombrosa y juventud herida. En torno a la poesía de Miguel Hernández», publicado en la *Revista de la Sociedad de Escritores de Chile* (Año I, junio de 1937). Se refiere allí a la actual joven generación española, de la que menciona a Miguel Hernández en poesía, a Arturo Serrano Plaja en la crítica, a Enrique Azcoaga en el ensayo, y a José Caballero en la pintura. Pero se detiene en la poesía de Miguel Hernández, en la que reconoce el elemento formador de la tradición clásica española y el aporte propio: una fuerza expresiva que se manifiesta en el grito. Entre la vivencia y la expresión poética, Délano señala que:

Es necesario establecer que hay una verdad humana y una verdad poética, las cuales pueden coincidir, y coinciden, a veces, pero pueden diferir, y difieren, generalmente. Es común que la segunda se sustente en la primera, que aquélla no venga a ser sino una ampliación, una paráfrasis de ésta. El poeta se sirve de la realidad humana para

crear la verdad poética y en esta tarea no es rara la extralimitación. De ahí que no esté de más afirmar que la pasión en la poesía de Miguel Hernández no es llama, sino luz. Pasión y expresión no andan desorbitadas, sin freno. Ni la una ni la otra escapan al control del poeta.

La lectura que hace Délano del libro *El Rayo que no cesa* y de poemas publicados en revistas, como «Vecino de la muerte», aparecido en *Caballo verde* (N.° 1, octubre de 1935), constituye, pues, una de las primeras noticias de la poesía de Miguel Hernández en Chile.

Después, Luis Enrique Délano publica un nuevo artículo, «Miguel Hernández, el poeta hispano», en la revista *Hoy* (25 de julio de 1939). El artículo había sido publicado antes en el diario *La Nación*, pero la revista *Hoy* reprodujo el artículo ante el anuncio de que peligraba la vida del poeta. Se trataba de su encarcelamiento y de su condena a muerte, ante lo cual la Sociedad de Escritores de Chile «acordó declarar que la obra y la vida de Miguel Hernández eran patrimonio de toda el habla castellana y de la literatura mundial».

En esta oportunidad, Luis Enrique Délano reitera su apreciación de la obra poética de Hernández formulada anteriormente respecto de la fuerza, de la pasión y del dominio y contención expresiva. Alude también al deseo de Hernández de pasar algún día a América. Expresa su temor de que pueda ocurrirle lo mismo que le aconteció a Federico García Lorca.

Raúl González Tuñón, periodista y escritor argentino, en un artículo titulado «Recuerdo de Miguel Hernández», publicado en *Aurora de Chile* (Santiago de Chile. N.° 13, 4 de agosto de 1939), revista de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, dirigida por Pablo Neruda, da noticias del poeta, de su tierra natal, Orihuela, de su origen, de su formación; da testimonio de su conocimiento personal, directo, en casa de Neruda, en Madrid, de las reuniones en «la Cervecería de Correos», en la calle de Alcalá, durante el año de 1935; de su reencuentro en 1937 cuando Hernández se desempeña como comisario, y cuando ya tenía un hijo y terminaba su libro *Viento del pueblo.*

Como ya apuntamos más arriba, Pablo Neruda ha dejado varias páginas como testimonio de la amistad que les unía, de su valoración como hombre y como poeta. En 1940, en la revista *Qué Hubo* (Santiago de Chile, 20 de abril) publicó unas notas tituladas «Amistad y enemistades literarias». Se pregunta ¿entonces dónde estará Miguel Hernández? Recuerda su lectura de los autos sacramentales *(Quien te ha visto y quien te ve ni sombra de lo que eras)* y su inspiración religiosa católica de sus comienzos; por lo cual, junto con reconocer en él al «más grande de los nuevos constructores de la poesía política», también sostiene que «es el más grande poeta nuevo del catolicismo español». Pasa, después, a evocar una anécdota en el segundo viaje de Hernández a Madrid, cuando buscaba trabajo para permanecer allí. Dice Neruda que, habiéndose solucionado el problema de la residencia en la ciudad, le preguntó: ¿qué puedes hacer? A lo que respondió:



—Si pudieran darme un rebaño, cerca de Madrid...

Neruda expresa su afecto y respeto por su gran amigo y por su poesía. Y piensa que donde quiera que esté, sea en la cárcel, en los caminos, o en la muerte, su voz no podrá ser callada.

La muerte de Miguel Hernández, ocurrida el 28 de marzo de 1942, en el Reformatorio de Adultos de Alicante, donde había sido traladado desde el Penal de Ocaña, en 1941, suscitó, como necesariamente debía ocurrir, una reacción mundial, a la que nuestro país no estuvo ajeno. Es, a este respecto, de interés recordar ahora el artículo que publicó la revista *Hoy* (19 de noviembre de 1942), del poeta español Antonio Aparicio, quien estuvo en Chile como refugiado de guerra, titulado «Ante la muerte de Miguel Hernández».

Aparicio dice haber recibido la noticia de la muerte de Miguel Hernández del escultor chileno Víctor Martínez, llegado a Chile desde España por esos días. La noticia supone la muerte ocurrida en el Penal de Ocaña[2]. Asocia la muerte de Hernández a la de Federico García Lorca. Evoca la tierra natal de Orihuela, los orígenes, la formación de Miguel en la tradición de los clásicos españoles, su viaje a Madrid, las reuniones y conversaciones en la «Cervecería de Correos» y la presencia allí de García Lorca, de Pablo Neruda y otros chilenos avecindados en Madrid, como Isaías Cabezón, Luis Enrique Délano, Víctor Martínez, por ejemplo.

Antonio Aparicio destaca la producción poética de Miguel Hernández en la etapa de la guerra. Etapa que estima como «magnífica», en la vida del poeta, «magnífica su contribución a la lucha histórica que contemplaban aterradas las sierras peninsulares. Y en esa actitud de poeta en el fuego, de sembrador de fe se mantuvo hasta el último día».

Termina su nota Aparicio, reseñando la etapa final, terminada la Guerra Civil, esto es, las prisiones, la conmutación de la pena de muerte por la de prisión perpetua, y su muerte, finalmente.

También la revista *Hoy* (29 de octubre de 1942) publicó un discurso del poeta chileno Juan Negro, integrante de la llamada Generación del 38, titulado «Poesía de Miguel Hernández». Dicho discurso formó parte de un homenaje que la A.I.CH. (Alianza de Intelectuales de Chile) rindió al poeta español, en las graderías de la Escuela de Bellas Artes, en Santiago de Chile.

Juan Negro evoca la llegada de Hernández a Madrid, desde Orihuela, su incorporación al medio literario madrileño a través de la revista *Cruz y Raya,* dirigida por José Bergamín, traza la trayectoria de su evolución poética, marcada en sus inicios por las influencias de los clásicos españoles, especialmente de Góngora, en su libro *Perito en lunas,* luego su depuración en *El rayo que no cesa,* y su afincamiento en el amor como tema central, para derivar, a partir de 1935, hacia el tema de la muerte, en poemas como «Vecino de la muerte», «Elegía», «Sino sangriento», inmerso en la

[2] *Se me viene a la memoria el recuerdo de la Villa de Ocaña que tuve la oportunidad de visitar con otros amigos chilenos, en 1956, entre ellos al novelista y cónsul de Chile en Madrid, Carlos Otaegui. Nuestra visita fue al Municipio y al Convento de las Trinitarias, pues allí, en la cripta de la capilla reposan, tal vez hasta hoy día, los restos de don Alonso de Ercilla, el autor de* La Araucana, *poema escrito y situado en estos lugares de Concepción y Arauco. También, entonces, quise ver de cerca el Penal de Ocaña, cosa nada fácil por aquellos días. También entonces hablé de los espacios, de lugares, de paisajes referidos en el poema de Ercilla en una conferencia de homenaje que di en la Municipalidad de Ocaña.*

atmósfera de tensión política de la Guerra Civil. Destaca, junto con la militancia política, su producción poética de la etapa de la guerra, en poemas como «El Sudor», «Viento del pueblo», «Recoged esta voz», y especialmente «Juramento de la alegría».

Termina su discuro Juan Negro reseñando su muerte acaecida en prisión, y citando a Walt Whitman, «No hay tumba de los asesinados que no dé semillas para la libertad»; afirma para Miguel Hernández su condición de ser semilla de libertad.

En esta breve historia de la noticia de Miguel Hernández en Chile, vuelvo de nuevo al testimonio que nos dejó Pablo Neruda. Quiero recordar una vez más ese profundo y emocionado «Viaje al corazón de Quevedo» (1947). Y como bien dice «es un viaje al fondo del pozo de la historia», por eso este hermoso texto no sólo es la evocación del gran poeta del barroco español y de la tradición poética fundada por él, sino que es, fundamentalmente, el encuentro consigo mismo, con la propia lengua en cuanto tradición y en cuanto creadora e interpretante de mundo.

> A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España. Y en la vida de mi poesía, en mi pequeña historia de poeta, me tocó conocerlo casi todo antes de llegar a Quevedo.
>
> Así también, cuando pisé España, cuando puse los pies en las piedras polvorientas de sus pueblos dispersos, cuando me cayó en la frente y en el alma la sangre de sus heridas, me di cuenta de una parte original de mi existencia, de una base roquera donde está temblando aún la cuna de la sangre.

En este encuentro afirma la relación más profunda que fundamenta un modo de captar y entender el mundo; y como «a lo americano no estorba lo español, porque la tierra no estorba la piedra ni la vegetación», Neruda reconoce en Quevedo la roca: «Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España».

En esa tradición quevediana del conocimiento y de la verdad de la realidad humana, sitúa a Federico García Lorca, a don Antonio Machado y a Miguel Hernández. Y en cuanto a éste último, Neruda fija el conocimiento y trato personal en el verano del año de 1935, recién llegado Miguel Hernández desde Orihuela:

> Había recién dejado de ser pastor de cabras de Orihuela y venia todo perfumado por el azahar, por la tierra y por el estiércol. Se le derramaba la poesía como de las ubres demasiado llenas cae a gotas la leche... El canto de los ruiseñores levantinos, sus torres de sonido levantadas entre la oscuridad y los azahares, eran recuerdo obsesivo, apretado a sus orejas, y eran parte del material de su sangre, de su alma de barro y de sonido, de su poesía terrenal y silvestre, en la que se juntan todos los excesos del color, del perfume y del sonido del levante español, con la abundancia y la fragancia de una poderosa y masculina juventud.
>
> Su rostro era el rostro de España. Cortado por la luz, arrugado como una sementera, con algo rotundo de pan y de tierra. Sus ojos quemantes eran, dentro de esa superficie quemada y endurecida al viento, como dos rayos de fuerza y de ternura.
>
> No puede escapárseme de las raíces del corazón su recuerdo que está agarrado con la misma firmeza con que las raíces agarran los terrones de la noble tierra del fondo. Los elementos mismos de mi poesía y de mi vida vi salir de nuevo en sus palabras, pero alterados por una nueva magnitud, por resplandor salvaje, por milagro de la sangre vieja transformado en un hijo. En mis años de poeta, y de poeta errante,



puedo decir que la vida no me ha dado contemplar un fenómeno igual de vocación y de eléctrica sabiduría verbal.

Después evoca el año de 1939, su gestión ante el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile para que la embajada en Madrid ofreciera asilo a los intelectuales españoles, y cómo Miguel Hernández no quiso asilarse, inicialmente, porque, cuando posteriormente decidió hacerlo, ya no pudo. Evoca la detención primera, su libertad lograda por la intervención del cardenal francés Baudrillart, su nueva detención en Orihuela, ahora para siempre, y su muerte en 1942.

En 1949 escribe Pablo Neruda en México el poema titulado «A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España», poema que se publicó en la revista *Cultura y Democracia* (París, febrero de 1950), y que luego fue integrado a la sesión XII, «Los ríos del canto», V, del *Canto General.* Se trata de un poema político esta vez.

En 1954 publicó Neruda *Las uvas y el viento,* libro que incluye en la sección IV «El pastor perdido». Se trata de cuatro poemas. El primero, compuesto todo en cursivas, lleva por título «Vuelve España» y constituye una introducción invocatoria; el segundo, es el primero de la serie de tres, tiene la enumeración I y el título de «Si yo te recordara», fija la relación personalizada entre el sujeto enunciante y el espacio vivido. El II de esta serie lleva el título de «Llegará nuestro hermano» y constituye un exordio a España en cuanto generadora de hombres y mujeres que han de luchar por su victoria. El III se titula «El pastor perdido» y da el título a la sección del libro; constituye una evocación, en el presente enunciativo, de Miguel Hernández. El sujeto enunciante deja constancia de su relación afectiva y productora; deja constancia de la relación entre el poeta amado y su tierra, que es lo que ha venido percibiendo en su poesía:

> Desde la tierra hablaba,
> desde la tierra
> hablará para siempre,
> es la voz de su pueblo,
> él fue entre los soldados
> como una torre ardiente.
> Él era
> fortaleza
> de cantos y estampidos,
> fue como un panadero:
> con sus manos hacia
> sus sonetos.
> Toda su poesía
> tiene tierra porosa,
> cereales, arena,
> barro y viento,
> tiene forma
> de jarra levantina,
> de cadera colmada,
> de barriga de abeja,
> tiene olor a trébol
> a trébol en la lluvia,

a ceniza de amaranto,
a humo de estiércol, tarde,
en las colinas.
Su poesía
es maíz agrupado
en un racimo de oro,
es viña de uvas negras, es botella
de cristal deslumbrante
llena de vino y agua, noche y día,
es espiga escarlata,
estrella anunciadora,
hoz y martillo escritos con diamantes
en la sombra de España.

La última parte del poema afirma la extensión del conocimiento del nombre de Miguel Hernández y de su poesía, y la imposibilidad del olvido. Termina con una invocación directa:

Hijo mío, recuerdas
cuando
te recibí y te puse
mi amistad de piedra en las manos?
Y bien, ahora,
muerto,
todo me lo devuelves.
Has crecido y crecido,
eres,
eres eterno,
eres España, eres tu pueblo,
ya no pueden matarte.

Y, finalmente, la predicción de la victoria futura del pueblo español, en la perspectiva ideológica de Neruda:

Ya llegará
tu viento,
el viento del pueblo,
el rostro de Dolores,
el paso victorioso
de nuestra nunca muerta
España,
y entonces,
arcángel de las cabras,
pastor caído,
gigantesco poeta de tu pueblo,
hijo mío,
verás
que tu rostro arrugado
estará en las banderas,
vivirá en la victoria,
revivirá cuando reviva el pueblo,
marchará con nosotros sin que nadie
pueda apartarme más del regazo de España.



Ángel Custodio González, poeta y diplomático chileno, publicó en la revista *Estanquerro* (Santiago de Chile, 27 de diciembre de 1952 y 17 de enero de 1953) un extenso artículo sobre la poesía de Miguel Hernández, titulado «El poeta vulnerado». Percibe González a un poeta solitario, «directo, terrenal, maduro y elevado, apegado siempre a su tierra dura o tierna», «herido del amor y de la vida», como él mismo lo dice en *El silvo vulnerado.* Y aunque centralmente esté abocado al dolor y a la pena, no rehuye cantar la alegría y la esperanza:

> Sonreír con la alegre tristeza del olivo,
> esperar, no cansarse de esperar la alegría.

Las formas heredadas y aquellas impregnadas por el sello personal giran, dice González, «en torno a los mismos asuntos de la vida sola, de la muerte, la tierra, y todo en ellos»:

> ...Tres palabras
> tres fuegos has heredado:
> vida, muerte, amor. Ahí quedan
> escritos en tus labios.

Sin embargo, considera al tema amoroso como el verdadero *Leit motiv* de la poesía de Miguel Hernández, cuya fuerza expresiva la asocia a la poesía de Unamuno.

Otro tema que González destaca, es el tema símbolo del «ardiente *rayo que no cesa,* del empuje de la pasión del amor», y de la muerte, el toro. El toro «que representa la muerte enamorada que es la belleza y la entrega de general amor por cuanto nace, da también su corazón, sufre de sinsabores...».

Recuerda González la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora, en 1927, atmósfera en la que vive Miguel Hernández, y por lo cual su obra surge con esa impronta. Tal es su primer libro *Perito en lunas.* Luego traza la trayectoria de sus publicaciones. Desde la revista de su amigo Ramón Sijé, *El gallo crisis,* a la revista *Isla,* de Cádiz, a *Literatura,* de Madrid, a *Cruz y Raya,* donde aparece su auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve ni sombra de lo que eras;* a la *Revista de Occidente,* etc. Y luego sus libros: *El silvo vulnerado* (1934) hasta que Cossío lo incluyó como apéndice de *El rayo que no cesa,* en 1949. Menciona también su drama *El labrador de más aire* (1937), drama que aparece en el mismo año de *Viento del pueblo.* Y alcanzará su plenitud, dice, en *El hombre acecha* y en *Cancionero y romancero de ausencias,* inéditos, según *Obras Escogidas,* la edición de Arturo del Hoyo, texto que maneja, entonces, Ángel Custodio González.

En el mismo año en que yo viajaba a España a la búsqueda del rastro de Miguel Hernández, la poetisa e investigadora Concha Zardoya publicó un extenso estudio sobre la vida y obra de Miguel Hernández, en la *Revista Hispánica Moderna* (Año XXI, julio-octubre de 1955, N.° 3 y 4), al que agrega una antología de los textos hernandianos. El estudio de Concha Zardoya pormenoriza la noticia biográfica y textual, con un excelente apoyo bibliográfico, que ha constituido la base de futuros estudios.

Mi lectura de la poesía de Miguel Hernández, la de esos ya lejanos años, discriminando fuertemente los estudios que pude conocer, se orientó, aparte de una breve noticia biográfica, a situar al poeta entre sus contemporáneos, a situarlo en la tradición lírica española, y a fijar su temática en tanto visión y concreción de mundo, imantada por un fuerte sentimiento telúrico. Es como si la vida no la pudiera concebir en otra forma que en el plano del amor. Por el amor experimentará la muerte, como acontecimiento propio e interior, intuida, imaginada, anticipada poéticamente. De la muerte pasa a la tierra como regreso y transformaciones germinantes de nueva vida[3].

El recuerdo de Miguel Hernández a los cincuenta años de su muerte, seguramente nos traerá un nuevo conocimiento de su poesía, y nos dará una verdad más completa de su modo de ver, de entender y de construir mundo.

Luis Muñoz González



[3] *Esa concepción del retorno al regazo materno de la tierra, y no la muerte definitiva, sino una transformación, depurada de todo deseo e impulso por lo existente, en lo puramente bello, se da estéticamente plasmada en la «Elegía» escrita con ocasión de la muerte de su amigo Ramón Sijé, que analicé con cierta detención en mi libro sobre la poesía de Miguel Hernández. Elegía que también ha analizado después, con mayor eficacia, mi amigo y colega Mauricio Ostria («La "Elegía" a Ramón Sijé, de Miguel Hernández», en* Estudios Filológicos, *9, 1972, págs. 51-69).*



Miguel Hernández en la literatura venezolana

Ensayo en torno a una ausencia

Sobre poquísimos poetas se ha publicado más de un libro en la Venezuela de los últimos treinta o cuarenta años. En rigor, si se trata de estudios exclusivamente dedicados a su obra lírica y no a otras tantas facetas de su quehacer humano o intelectual, la lista no llegaría a la decena (Andrés Bello, José Antonio Maitín, Pérez Bonalde, Ramos Sucre, Salmerón Acosta, Vicente Gerbasi, Juan Liscano y Rafael Cadenas), sin que tampoco sea mucho mayor la nómina de autores cuya obra poética ha merecido al menos una monografía. En tal marco, la existencia de dos libros sobre la poesía de Miguel Hernández —además, el único extranjero— puede funcionar como un verdadero *trompe l'oeil.* Sin embargo, la ausencia de una hemerografía correspondiente[1] y, de manera más determinante, la escasa o nula influencia *visible* —reiterada por la crítica, como podremos comprobar— de sus versos en la producción poética venezolana contemporánea, convierte a dichos estudios en excepciones francamente «exóticas», marginales y absolutamente inorgánicas respecto al discurso literario predominante —con todas sus variaciones y contradicciones incluidas—.

Dos estudios

El primero es de Elvira Macht de Vera: *Miguel Hernández: poesía y mística social* (Centro de Estudios Literarios, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1973, 218 páginas), un típico trabajo de ascenso en el escalafón universitario; es decir, un libro de relativo interés, detallado, con una amplia apoyatura crítica[2]; también, algo retórico, bastante predecible y, desde luego, escolar. Ya en la introducción, señala:

> La hipótesis de que se parte en este trabajo es la de una toma de conciencia tanto vital como poética, concreción de intuiciones y vivencias enraizadas a lo social por

[1] *En periódicos y revistas venezolanos de los decenios cincuenta, sesenta, setenta y ochenta, ambos libros apenas registran diez artículos y una entrevista (a la viuda de Hernández). Sus autores, en casi todos los casos, son extranjeros (Vicente Aleixandre, M. de G. Ifach, María Teresa León, Guillermo de Torre, etc.).*

[2] *Cano Ballesta, Vivanco, Dámaso Alonso, M. de G. Ifach, Concha Zardoya, Bousoño, Aleixandre, Arturo del Hoyo, Elvio Romero, Cernuda, Díaz Plaja, Rafael Alberti son los autores más citados.*

> su propia extracción popular (...) con la cual se consustancia y regresa en su poesía, entregando su palpitación cordial en forma de palabra impregnada de sangre y tierra, de amor y de iluminaciones.
> La trayectoria individual, humana de Miguel Hernández se funde y confunde, a la vez, con un destino colectivo, del que forma parte, asumido libremente en todas sus instancias y consecuencias más dramáticas, trayectoria y destino no traicionados por Hernández ni como hombre ni como poeta (pág. 13).

Con esta hipótesis como hilo conductor, Macht de Vera examina desde los poemas previos a *Perito en lunas* hasta los que componen *Cancionero y romancero de ausencias*, subrayando —en vida y obra— el peso de lo popular, la honda emotividad hernandiana con su doble vertiente eros-thanática y la sustitución de una cuasi mística religiosa por una mística de lo humano y social.

Así, considera *Perito en lunas* (1933) como más que un mero «afinar del instrumento», subordinado a la influencia gongorina, destacando «su vinculación sensible a nivel alógico con la imaginación popular», «una constante en la poesía hernandiana» que toma sus motivos de la naturaleza (mundo animal y vegetal; faenas campesinas), rozando ya el tema social y con la presencia, siempre, de la *sangre* y de la *tierra* (págs. 24-27). Se plantea el «creer dudando» de Miguel Hernández incluso en esa etapa «neocatólica», prolongada en los poemas sueltos de los años 33-34 y, según ella y pese a la opinión de Vivanco o Cano Ballesta, superada en el resto de su obra preguntándose si fue efectivamente un «místico potencial», lo que descarta; Hernández

> transparenta el anhelo místico, más como tendencia al apaciguamiento de una inquietud existencial, como vía para resolver un conflicto de raíz vital que como iluminación o signo de una peculiar «gracia» recibida, rasgos definitorios del estado místico. En este aspecto será siempre radical la diferencia entre la fuerza inquietante que tuvo la religión católica para Miguel Hernández y la seguridad en la creencia de quien se nutre y «vive» dentro de ella (como sería el caso de San Juan de la Cruz, pág. 38).

Para Macht de Vera, el tema del amor que llena *El rayo que no cesa* (1936) es un verdadero pivote hacia numerosos contenidos relacionados: la muerte, la soledad, el recuerdo, la nostalgia. Encuentra un tono de violento pesimismo en el libro, distinguiéndolo del quevediano e insertándolo, por vía emocional, en el marco del barroco español como una constante. Tras dedicar una treintena de páginas a varios de los grandes símbolos hernandianos (el toro, el rayo, el barro), al análisis de metros, rimas, adjetivación, sustantivos y estructura («es como una sinfonía: alza el tema, lo inaugura y en seguida lo ataca desde todos los planos de orquestación verbal», pág. 92), concluye que el amor, en *El rayo que no cesa*, posee dimensiones universales: «Es la entrega total y cabal de una aventura existencial humana que adquiere dimensiones cósmicas» (pág. 95). El examen del conjunto de piezas sueltas que las *Obras completas* agrupan como «Otros poemas (1935-1936)», le lleva a polemizar con quienes —como Vivanco— consideran que el Miguel Hernández cada vez más comprometido, nerudiano y adepto a la «poesía impura», ha relegado las realidades «espirituales o anímicas» en aras de las «corporales y vitales», actuando con cierta «precipitación»



en el manejo de una imaginería surrealista y unos nuevos motivos. La autora se pregunta hasta qué punto dichos comentaristas no confunden lo «espiritual y anímico» con lo religioso, y responde que lo sucedido «es que el poeta ha pasado de la creencia religiosa a otro tipo de adhesión espiritual-vital tan intensamente sentida, tan luminosa en su autenticidad de participación que configura, también, una vertiente mística. Su expresión será ahora la poesía «impura», su temática la del compromiso, su simbología la más representativa de lo humano como totalidad volcada hacia el pueblo» (pág. 100). Pero también, en el mismo movimiento de ruptura y renovación que remite tanto a una crisis personal como a un cambio de poética, ha logrado «la integración de su ser, la adecuación de las necesidades espirituales y corporales, sin exclusión ni minusvalía de la una en favor de la otra», superando, pues, definitivamente, la escisión inicial, de raíz cristiana, entre cuerpo y alma (pág. 101).

Sobre *Viento del pueblo* (1937), al que califica de «mural épico», comienza escribiendo:

> La alusión a la guitarra, lo juglaresco de algunos poemas con algo de sustancia épico-lírica propia del romancero castellano, va a prefigurar desde la dedicatoria lo que de nuevo trae este libro dentro de la temática de guerra, de la poesía combatiente que será su signo. Poesía que puede ser cantada, poesía del cancionero popular, poesía que viene a ser una especie de anticipación de la «canción protesta» actual, que de hecho *fue* cantada en los frentes, se hizo pegadiza y memorizable (pág. 123).

El pueblo y el poeta —que también es pueblo— son los dos grandes protagonistas del libro, que incorpora el viento a la serie de símbolos hernandianos. Macht de Vera rastrea innumerables subtemas (la lucha social-revolucionaria, el canto a las regiones y ciudades de España, la vida y muerte colectivas del pueblo e igualmente la muerte individualizada de amigos como Lorca y Pablo de la Torriente, la mujer combatiente, el amor en la lucha, etcétera), y considera, centralmente, que con *Viento del pueblo:*

> La mística de Hernández consigue un escenario, un asidero, campo o territorio donde por fin puede dignificar la dimensión humana y aceptar esa muerte «que me dan y no tomo» (pág. 128).

En cambio, *El hombre acecha* (1937-1939) registra la deshumanización progresiva de la guerra, la presión del cerco con enemigos externos e internos, el baño de sangre de un pueblo al que el poeta exonera de toda culpa (págs. 168-169), mientras que los poemas sueltos de 1938-1939 «recuperan en parte la actitud épico-lírica de *Viento del pueblo* pero sin perder la nostalgia subyacente —el tono— de premonición» de *El hombre acecha.* En estos textos de transición hacia el libro siguiente:

> España se propone específicamente como un «cielo», cumbre de elevación mística para aquellas creencias ya manifestadas en *Viento del pueblo:* una especial mística entrañable y entrañada en la tierra (metáfora tierra-vientre-madre que se hace imagen visionaria y alcanza proyecciones simbólicas) y convencida del triunfo de su pueblo (pág. 169).

Llegamos así, en medio de consideraciones biográficas (el rechazo de Hernández a abandonar España, sus prisiones, su muerte) al *Cancionero y romancero de ausen-*

cias (1938-1941), culminación de toda su obra «tanto en sentido ético humano como estético» (pág. 188), «Adensado de símbolos visionarios» (pág. 190) y donde grandiosidad cósmica y economía de medios expresivos coinciden (pág. 204). Sin embargo, en sus conclusiones insiste Macht de Vera en que este carácter de cumbre poética que justificadamente tiene el *Cancionero...* no debe ser utilizado, como a su juicio se ha hecho, para desvalorizar en alguna medida la producción anterior de Hernández, dado el signo unitario que preside su obra (para ella, una vez más, se trata de «el de la mística proyectada en lo social») y donde «cada libro es consecuencia y prolongación del anterior, cada poema funciona como transición entre etapas, cuando no se recoge en un libro, y señala en todos los casos una evolución ascendente» (pág. 205).

El segundo estudio sobre nuestro autor no merece siquiera un apretado resumen como el que hemos hecho del de Macht de Vera. En rigor, *El símbolo en la poesía de Miguel Hernández* (Vadell Hermanos editores, Caracas, 1991, 110 páginas), de Julio Corredor Ruiz, pudiera ser un mero capítulo del libro precedente, siguiendo aplicadamente las ideas de Carlos Bousoño sobre la «imagen visionaria» —lo que también, al paso, trataba Macht de Vera—. Estamos, ahora, frente a una tesis de licenciatura en Letras, en la misma Universidad Central de Venezuela que, sin embargo, no es en modo alguno un reducto hernandiano. Una introducción biográfica y unas conclusiones aplastantemente obvias («el símbolo es un recurso metafórico que usa el poeta, con mayor frecuencia, a partir de *El rayo que no cesa*», pág. 93; «La última poesía de Hernández es una obra cargada de emociones», pág. 95, y etcétera) flanquean los —al parecer— inevitables gráficos con flechitas y la prolijidad de citas para evidenciar que Hernández utilizaba símbolos (simples, continuados, disémicos o encadenados) como el viento, el toro, el rayo, dentro de una cosmovisión... ¡simbólica! (Qué inútil es todo esto).

Verificación de una ausencia

Macht de Vera y Corredor Ruiz tuvieron la prudencia de no relacionar en modo alguno a Miguel Hernández con la literatura venezolana. Lo mismo pudiera decirse del gran ensayista y poeta Ludovico Silva, buen conocedor de nuestro autor, al que solía aludir con frecuencia en sus textos críticos. Por ejemplo, en uno de los artículos recogidos en *Filosofía de la ociosidad* (Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1987), el titulado «España en Venezuela», se refiere al «dolor elegíaco y diamantino del pobre Miguel Hernández» (pág. 286), lamentando que los escritores y artistas venezolanos hayan ido más a París que a España mientras que él, bajo la advocación de Antonio Machado, se dirigió fructíferamente a la península. En el libro se reiteran —como en toda la obra de Silva— los nombres de Cervantes, Valle-Inclán, Unamuno, Lorca, Miguel Hernández y otros. Pero lo significativo es que en el estudio que dedicara a la poesía contemporánea de Venezuela, *La torre de los ángeles* (Monte Ávila, Cara-



cas, 1991), publicado póstumamente, de la veintena de poetas españoles citados (Garcilaso, Juan de la Cruz, Lope de Vega, Machado, Lorca, Jorge Guillén, etc.), *el único* del que no se establecen ecos, equivalencias o influencias en la lírica venezolana es, precisamente, Miguel Hernández —salvo por la vía negativa, al criticar «la impersonalidad como sistema» de un autor: «Ahí está Miguel Hernández para demostrar lo contrario» (pág. 138).

Tal ausencia queda verificada, una y otra vez, por la omisión de Miguel Hernández en la nómina de escritores españoles que los comentaristas de literatura venezolana señalan como presencias actuantes en nuestra lírica. Así, y salvo descuido por mi parte, no lo he encontrado citado ni por Pedro Díaz Seijas en *La antigua y la moderna literatura venezolana* (Ediciones Armitano, Caracas, 1966), ni por Juan Liscano en su *Panorama de la literatura venezolana actual* (Alfadil, Barcelona, 1984) ni por José Ramón Medina en *Ochenta años de literatura venezolana* (Monte Ávila, Caracas, 1980), mientras que sí se apunta la influencia de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en la llamada «generación del 18»; las de Lorca, Jorge Guillén y Alberti en lo que respecta a la «vanguardia» de 1928 y a los surrealistas del grupo «Viernes», más la de Jorge Manrique para dos de nuestros mayores poetas «sociales», Miguel Otero Silva y Carlos Augusto León.

No se trata, entonces, de una ignorancia general de la literatura peninsular o de un conocimiento inerte de algunas de sus mayores figuras: al menos hasta la generación del 27 española fueron leídos con provecho y asiduidad, a tal punto que los poetas venezolanos de la generación «del 40», en su oposición al —supuesto— hermetismo de «Viernes», configuraron lo que la crítica llamó la «reacción hispanizante», cuyas raíces se encontraron también en muchos de los arriba nombrados (Machado, Guillén, etc.). No se olvide no sólo la presencia en Venezuela, por corto o largo tiempo, de un valiosísimo conjunto de intelectuales y escritores españoles (García Bacca, Serrano Poncela, Sánchez Trincado, Millares Carlo, Grases...) sino la estancia en la península de poetas venezolanos como Rafael Olivares Figueroa y quizá sobre todo, como activo propagandista entre nosotros de la generación del 27, de Ángel Miguel Queremel.

Se impone, pues, preguntarse el porqué de la ausencia de Miguel Hernández. Me lo tuve que plantear a poco de comenzar esta exploración, que inicié convencido de que el problema sería la abundancia de sus huellas. Alegremente («los dioses ciegan...», etc.) abordé en primer lugar los escritos de Miguel Otero Silva (1908-1985), nuestro poeta «social» por antonomasia, pero también un impetuoso lírico del amor y de la muerte, quien por añadidura había vivido en España y cantado a la República. Para mi más profundo asombro, entre los poemas de *Agua y cauce* (1937), que incluyen elogios a los combativos mineros de Asturias, denuncias de los fascistas españoles que bombardeaban a su propio pueblo y una elegía a la muerte de Lorca, no había nada que remitiera a Miguel Hernández. Tampoco en el resto de su *Obra poética* (Seix Barral, Caracas, 1976) ni —mi asombro era ya congoja— en su *Prosa completa* (Seix Barral, Caracas, 1976), donde se habla de no menos de veinte escritores españoles

(de Gonzalo de Berceo a Baroja, pasando por fray Luis de León, Garcilaso, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Bécquer, Unamuno, Lorca, etc.), de pintores (Velázquez, Goya, Sorolla, Zuloaga) y de políticos (la Pasionaria).

No voy a someter al lector al recuento de mis desdichas; lo más sistemático de este ensayo son ellas: sonetistas como Hesnor Rivera se reclamarán de toda una tradición española —detallada en nueve nombres— sin mencionar a Hernández; poetas de amplio registro, pero coincidentes con nuestro autor en la intensidad amorosa y en la denuncia áspera, como Juan Liscano, reconocerán la influencia de Salinas, Guillén y Larrea, nada más. Y un largo etcétera.

En verdad, el único lírico venezolano del que cabría sospechar, sin pruebas desde luego, una cercanía a parte de la obra hernandiana, sería Juan Beroes (1914-1975), abanderado de la ya mencionada «reacción hispanizante». Poeta del amor conflictivo, de un erotismo desgarrado que desde los mismos títulos de sus poemarios apela a la *tierra* y a la *sangre*, explayando su agonía en imágenes hechas de materias orgánicas, y además sonetista en varios de sus libros, Beroes podría recordarnos, por momentos, al Miguel Hernández de *El rayo que no cesa*. La crítica, aquí, lo ha relacionado más bien con la generación del 27. Y, al cabo, estamos en el reino de las inferencias subjetivas —un cielo poblado de Icaros—.

¿Por qué?

Obviamente, las ausencias sólo se vuelven problemáticas por contraste; vale decir que, hasta ahora, nadie se había preocupado por la de Miguel Hernández entre nosotros. Por lo tanto, la bibliografía al respecto es nula. Tampoco me fue de ninguna ayuda una especie de encuesta entre escritores y críticos (ver mi acongojado asombro multiplicado hasta la incredulidad es un pobre consuelo), salvo en lo que respecta al poeta, ensayista y sociólogo Alfredo Chacón —por cierto, uno de los introductores en Venezuela de los poetas de la española «generación del 50», que empiezan a ser leídos en los últimos años—, quien me señaló la apabullante influencia de Neruda como factor en contra de la de Hernández.

Ya Ludovico Silva, en su citado estudio sobre poesía venezolana, hablaba críticamente del «nerudismo galopante». Es posible que, por aquí, haya una pista: Neruda y Vallejo como voces dominantes entre quienes, paralelamente a la guerra civil española, recogían en sus versos la dolorosa experiencia peninsular; Neruda también, subsumiendo a Hernández, invisibilizándolo, en lo que concierne a nuestros líricos amorosos y surrealistas volcados, además, hacia la ya prestigiosa generación del 27.

¿Miguel Hernández llegó tarde para nuestros poetas «sociales» y «civiles» (Antonio Arráiz, Miguel Otero Silva, Carlos Augusto León, entre otros), de obra ya madura en los 30-40, y temprano para los nuevos «contestatarios» de la generación del 60, que se nutrieron de Rimbaud y Michaux, de Pavese y Cardenal, de la poesía «conversacional» latinoamericana y, en parte, de la *beatnik*? Es otra posibilidad.



Confieso que no se me ocurren más. Confieso, sobre todo, que se precisaría de una investigación propiamente sociológica sobre la introducción y circulación de las obras de Hernández en Venezuela, para poder hablar con mayor precisión.

Coda

Por puro azar, mientras escribía esta perplejidad en forma de ensayo, encontré referencias a Miguel Hernández en tres jóvenes narradores venezolanos. Así, Alberto Amengual, en su novela *Sinfonía del sobreviviente* (Ediciones Frente Cultural Estudiantil de Letras, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980), presenta a su protagonista redactando un trabajo sobre Hernández, cuya descripción ocupa toda una página (págs. 157-158)[3]. Por su parte, Ricardo Azuaje, en el cuento «Madrugada del lunes» de su libro *A imagen y semejanza* (Monte Ávila, Caracas, 1986) hace que el personaje intente recordar si unos versos que acosan su mente son de Hernández o no (al cabo, resultarán de Vallejo). Finalmente, uno de los protagonistas de *Anareta*, novela inédita de Ricardo Alfredo Bello, «se negaba a aceptar el no poder aprender de memoria todos los sonetos de *El rayo que no cesa*».

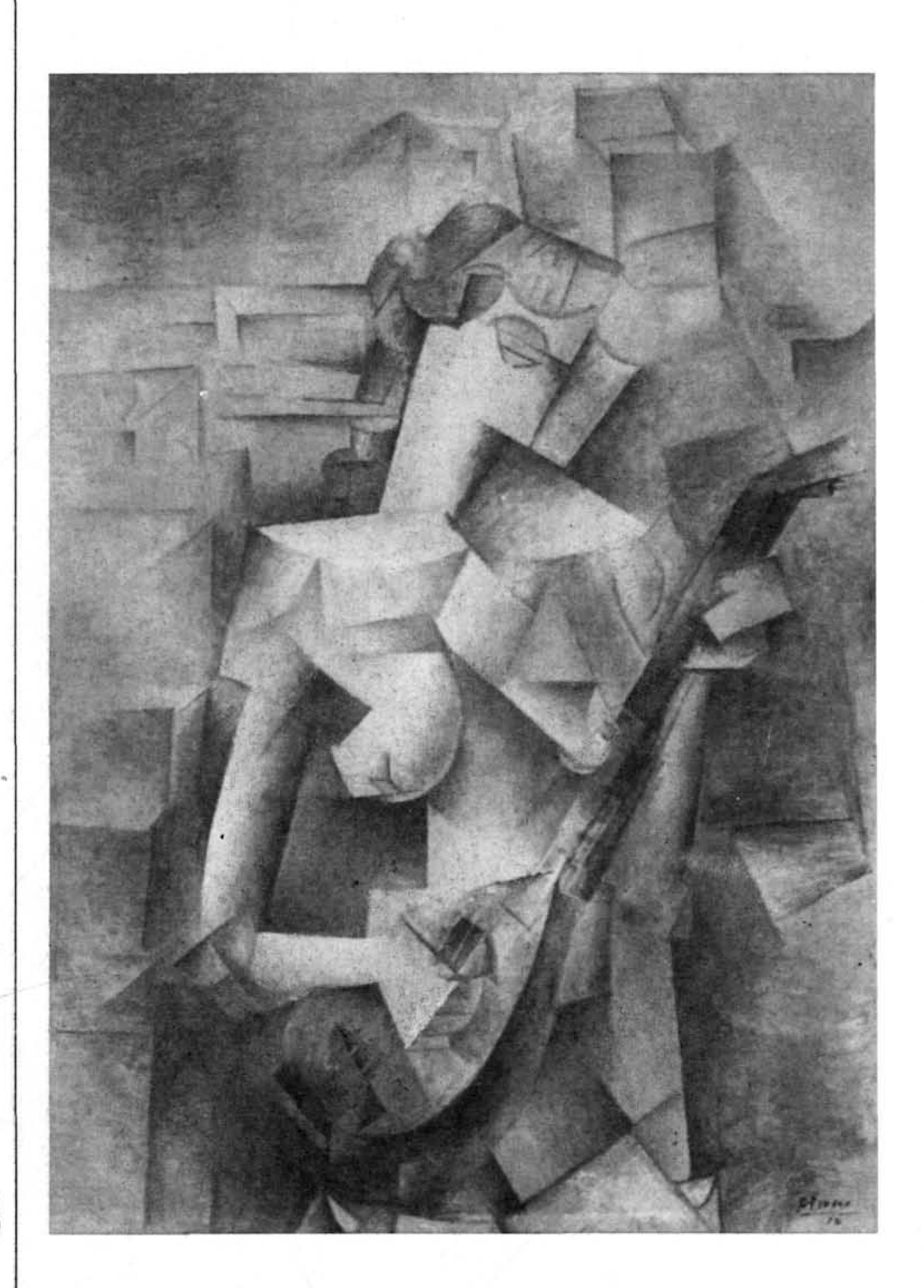
¿Testimonios del interés de los nuevos narradores venezolanos —más que de los poetas— hacia Hernández, punta quizá de un *iceberg* no registrado de otra manera o, sencillamente, curiosas coincidencias que, por algún «azar objetivo», me han sido otorgadas como otra burla de los dioses? He ahí otra pregunta a la que no soy capaz de responder.

Julio E. Miranda

[3] *La novela de Amengual, verdadero* roman à clefs *de la vida universitaria en la Central, riza el rizo de este ensayo, remitiendo al libro de Macht de Vera desde el propio título del texto de su protagonista, «El tiempo de morir» (pues «Tiempo de morir» es uno de los capítulos de aquél) hasta frases que literalmente pudieran pertenecer al trabajo de ascenso de la (¿su?) profesora...*

«El arte cubista ha triunfado, y su triunfo prueba (...) su esencialidad escueta, su simplicidad, extracto líquido de vida»

César Vallejo, 1925.



Picasso: ***Muchacha con mandolina*** **(1910)**



El cubismo y la poética vallejiana*

El mismo año en que César Vallejo se instala en París (1923), empieza a demostrar, a través de sus escritos en prosa, un profundo interés por las más diversas manifestaciones de la vida artística en la capital francesa. El espíritu libre que había en él en materia poética, abierto a las experimentaciones (tal como había puesto en evidencia en *Trilce)*, hizo posible que acogiera las novedades de las vanguardias sin aturdimiento y con visión crítica. El recorrido que suponen sus artículos periodísticos[1] y sus obras ensayísticas, *Contra el secreto profesional*[2] y «El arte y la revolución»[3], resulta paralelo a la evolución de su pensamiento estético, en general, y poético, en particular.

De entre sus artículos y notas acerca de literatura, pintura, escultura, música, teatro, cine y hasta moda, concebidos siempre como fenómenos vivos, y de entre sus alusiones, polémicas o no, a diversos artistas de la época en las vertientes mencionadas, seguiremos el hilo de sus apuntes sobre el cubismo y sus representantes, por el hecho de haber sido dicha estética la que promoviera en él, antes de sus formulaciones de un arte socialista y aun paralelamente, la intención de su aplicación práctica. Pero como esta exploración sólo completa su sentido si nos remitimos a la contraparte poética de la obra vallejiana, recalaremos en ella para indagar por los elementos que puedan considerarse relacionados con el cubismo. Vallejo no fue un poeta de programas ni de manifiestos y la expresión de sus ideas sobre el arte y la poesía se halla dispersa en la producción antes mencionada y entretejida con sus propios versos. El trabajo que presentamos es de orden intertextual, debido a las características de la obra vallejiana, pero también interdisciplinario, pues, en lo tocante al cubismo, el poeta peruano partió siempre de su versión plástica (pintura y escultura) y desde ella propuso trasladar a la poesía sus mecanismos y visiones.

Vallejo no convivió con el surgimiento del cubismo, sino con el declive de su existencia como movimiento, aunque la influencia de esta tendencia sobre el arte contemporáneo sobrepasaría las fechas consideradas claves en su desarrollo. Sin considerar algunos antecedentes, se habla de 1908 como el año en que Picasso y Braque pintan

* *Trabajo presentado al Coloquio Internacional «César Vallejo: su tiempo, su obra». Universidad de Lima. Agosto, 1992.*

[1] *César Vallejo.* Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938). *Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987; 455 páginas.*

[2] Obras Completas. *Tomo I. Lima, Mosca Azul Editores, 1973; 101 páginas.*

[3] Obras Completas. *Tomo II. Lima, Mosca Azul Editores, 1973; 167 páginas.*

sus primeras obras cubistas; desde entonces y hasta el estallido de la primera guerra mundial, el predominio de los planteamientos cubistas es notable y su evolución, constante. La guerra dispersa a la mayoría de los artistas e instaura un paréntesis que, inevitablemente, variará el rumbo de la producción artística. Sin embargo, después de 1918, algunos cubistas, como Juan Gris, siguen en actividad y Vallejo aún alcanza a ver obras de éstos en exposiciones y a sentirse incluido en el juego de aceptaciones y rechazos que esta estética provocaba.

En el nacimiento del cubismo se hallan dos personalidades del ámbito plástico, Picasso y Braque, quienes a partir del impacto de la escultura africana y de la herencia cézanniana desarrollaron un arte por lo demás casi desprovisto de influencias, pero sumamente influyente. No hay que olvidar que Vallejo también hace algunas referencias elogiosas al arte negro, producto del entusiasmo que despertaba entonces. Muy cercano a los pintores hubo un grupo de poetas que compartía las preocupaciones y experiencias de aquéllos; Apollinaire se encontraba prácticamente a su frente, escribió algunas crónicas acerca de la nueva estética y, en 1913, publicó *Les peintres cubistes.* En un principio, formaban parte también de ese grupo André Salmon y Max Jacob; más adelante se unirían a los anteriores Jean Cocteau, Piere Reverdy y, en algún momento, Blaise Cendrars. El cubismo fue, pues, desde sus inicios, un movimiento próximo a la literatura, aunque no de referencias literarias, y la mayoría de los poetas mencionados fundamentaron sus reflexiones poéticas en las experiencias de los artistas visuales, sin llegar a formular paso a paso los aspectos de una poética.

Los principios del arte cubista tuvieron como base un disciplinado trabajo intelectual llevado a cabo por Picasso, Braque y Gris, en sus diferentes fases. Nunca dejó de ser un arte figurativo, aunque no naturalista, ni siquiera cuando más al borde estuvo de la abstracción total, la cual, no obstante, hizo posible más adelante. Picasso y Braque realizaron renovaciones fundamentales en los campos de la forma y del espacio, respectivamente, que llegarían a complementarse; Picasso estaba más cercano a la escultura, pues le preocupaba la tridimensionalidad; de allí sus primeros experimentos escultóricos a los que volvería después. Siguiendo caminos personales, pero afines, ambos artistas pusieron de manifiesto un rechazo a las reglas de la perspectiva tradicional que considera un solo punto de vista y se inclinaron a proponer una visión múltiple del objeto representado. La iconografía cubista estuvo inicialmente ligada al paisaje (rezago de Cézanne) y, en el caso de Picasso, a la figura humana, pero se centró sobre todo en los objetos cotidianos que aludían a la vida diaria de los pintores en escenarios indispensables, como la casa-taller y el café o el bar. A esos objetos se había referido Apollinaire, en el fascículo antes mencionado, como «impregnados de humanidad». Mencionemos, además, las etapas por las que atravesó el cubismo en materia de indagación compositiva: una analítica, en la que se descomponía o desarticulaba el objeto para ser recompuesto según criterios plásticos y ofreciendo de él una visión simultánea de sus partes; otra sintética, en la que el punto de partida no es ya el objeto real observado, sino las formas abstractas, a través



de las cuales se llega a la configuración sugerida del objeto. También trabajaron, desde 1912 aproximadamente, la materia y la superficie de la obra con elementos extraños a la pintura, pero que, incorporados a ella, añadían un carácter referencial y concreto a una producción que se iba haciendo más abstracta; los recursos de las letras estarcidas, el *collage* y el *papier collé* pusieron más énfasis en la calidad de objeto nuevo de las pinturas y dibujos cubistas y propiciaron una lectura ambigua que llevaba a reconsiderar la esencia misma de objetos sobre cuya conformación y función no había existido ninguna duda, conmocionando de esa manera hasta el familiar mundo circundante. En una declaración hecha a Françoise Gilot, Picasso expresaba: «Si un pedazo de papel de periódico puede convertirse en una botella, eso nos da además algo acerca de lo que pensar tanto respecto de los periódicos como de las botellas. Ese objeto desplazado ha entrado en un universo para el que no fue hecho y en el que conserva, en cierta medida, su rareza. Y lo que queríamos es que la gente pensase sobre esa rareza, porque nos estábamos dando cuenta clarísimamente de que nuestro mundo se estaba haciendo muy extraño y no precisamente reconfortante»[4].

La escultura cubista empezó a gestarse poco antes de la guerra, a partir de las construcciones picassianas con diversos materiales y teniendo en cuenta los logros de la pintura cubista, pero alcanzó mayor desarrollo una vez terminada aquélla, aunque sin igualar a la pintura. Escultores como Jacques Lipchitz, Henri Laurens y Alexander Archipenko no sólo trasladaron la contundencia de las formas geométricas al volumen, sino que aportaron el trabajo contrapuntístico con el vacío, ya sugerido en el plano pictórico. Cuando Vallejo se afinca en París, estos escultores continúan presentando sus obras en las exposiciones; Gris, ya enfermo, trabaja aún algunos cuadros y reflexiona acerca del arte cubista; Braque, un tanto retirado, sigue un camino más personal; y, al contrario de Gris, que seguirá cubista hasta su muerte (1927), Picasso ya se hallaba inmerso en su etapa neoclásica y ocasionalmente realizaba bodegones de apariencia cubista. Todos estos artistas y algunos otros vinculados a esta tendencia, como Delaunay, Zadkine, Léger, al igual que los poetas antes mencionados, aparecen en los escritos periodísticos de Vallejo relacionados con el arte de su tiempo y, a juzgar por sus comentarios, afirmativos o negativos según el caso, y la relación que guardan éstos con el proceso que sufren sus ideas estéticas, estaríamos en condiciones de calibrar los puntos de incidencia de las concepciones cubistas en su poesía[5]. No es nuestro propósito hablar abiertamente de influencias fundadoras, sino de un entendimiento entre algunas disposiciones ya entrevistas en la poesía de Vallejo y los supuestos cubistas. Tampoco hablaremos de un cubismo literario, que sólo existió en la práctica poética personal de los escritores asociados a los primeros tiempos de ese movimiento, sino de una equivalencia de las realizaciones poéticas respecto a los logros plásticos, aunque no hay que olvidar que es un poeta —Apollinaire— quien en artículos cuajados de encendido entusiasmo hace la presentación de los artistas a los cuales aún no se llamaba «cubistas»[6].

[4] *Françoise Gilot y Carlton Lake.* Life with Picasso. *Londres, 1965, pág. 70. Citado por John Golding en su estudio sobre cubismo, en: Nikos Stangos.* Conceptos de Arte Moderno. *Madrid, Alianza Forma, 1986; pág. 55.*

[5] *«Más que de los poetas franceses o de lengua española de su tiempo, el arte de Vallejo, vigoroso, esbozado, excavado, sincopado, frecuentemente tallado en ángulo vivo como los bustos de Gabo, abierto a los más insólitos materiales lexicales, da la impresión de haber sido benéficamente influido por los pintores y especialmente por los escultores de las más diversas nacionalidades que operaban en París por esos años (Ecole de París). Es notorio el hecho de que frecuentaba asiduamente las exposiciones de arte y que conocía y visitaba a varios artistas. En su biblioteca estaban las monografías de Maurice Raynal sobre Archipenko y Zadkine en las ediciones italianas de los "Valori Plastici". Con Jacques Lipchitz tuvo incluso relaciones amistosas. En estos grandes escultores cubistas Vallejo habrá admirado el nuevo concepto de la forma, las inéditas definiciones espaciales, la alternancia de elementos cóncavos y convexos, las reducciones geométricas, la fuerza también humana y emotiva de su mensaje estético.*

[6] *«(...) De los maestros de la pintura cubista conoció y seguramente visitaba a Juan Gris, admiró como artista a Picasso, si bien no se sabe si, y hasta qué punto, se hayan conocido personalmente. Está también docu-*

En sus artículos, escritos entre 1923 y 1935[7], Vallejo aborda el tema del cubismo con diferente intensidad; unas veces lo hace solamente como el periodista que reseña una exposición y anota nombres o lo que sucede y lo que se dice, y otras veces aplica a esas observaciones dosis más altas de opinión y de conocimientos adquiridos en conversaciones y lecturas. Entre los personajes frecuentemente citados figura Maurice Raynal, un teórico próximo al cubismo que probablemente consultó. Son ejemplo de la modalidad de la reseña anecdótica los siguientes fragmentos:

Lo que no quita que el otro día M. Paul León, Director de Bellas Artes, haya rechazado indignado unos dibujos cubistas de la Embajada Francesa, cuyo autor era Robert Delaunay. «Toda esta exposición se debe a nosotros» —alegó Delaunay—, hablando en nombre de los cubistas. Pero los dibujos fueron sacados y la prensa ha hecho un gran escándalo solidarizándose naturalmente con los buenos luzbeles de la paleta. El propio Marinetti, que acaba de llegar de Roma para dirigir una exposición futurista en el Pabellón Italiano, dice que si no vuelve la tela de Delaunay a la Embajada Francesa, él, Marinetti, se vuelve a Roma... («La Exposición de Artes Decorativas de París». En *Mundial*, N.° 266, 17-7-1925. Puccinelli, pág. 40).

La moda lo domina todo en París. En materia artística están otra vez de moda los cubistas. La exposición de Artes Decorativas ha puesto de manifiesto su influencia decisiva en el mundo entero. («Carta de París». En *Mundial*, N.° 275, 18-9-1925. Puccinelli, pág. 59).

Quien escribe estas líneas debió de tener cierta prisa por cumplir con la entrega de una nota periodística; se sabe, además, por algunas de sus cartas, que Vallejo no se sentía satisfecho de la forma en que tenía que emplear buena parte de su tiempo y que lo atormentaba la búsqueda «del pan nuestro de cada día». Sus opiniones acerca del cubismo son fluctuantes, sobre todo en los primeros años en Europa, cuando aún debía estar atravesando un período de aprendizaje; resulta en cierta forma contradictorio el siguiente párrafo: «...hemos llegado ahora a un arte de pura emoción animal. El cubismo lo ha realizado, a fuerza de acrisolar y transparentar la sensación temática y todo el procedimiento. Cretinos sean quienes vieron en el arte de Picasso barroquismo. El arte cubista ha triunfado ya, y su triunfo prueba lo contrario, esto es, su esencialidad escueta, su simplicidad, extracto líquido de vida» («El Salón de Otoño de París». En: *Mundial*, N.° 285, 27-11-1925. Puccinelli, pág. 74). Un año después, ante la muerte de Monet, revalora el impresionismo a costa de desechar al cubismo junto con otros movimientos de vanguardia más recientes: «Vano es que los iconoclastas de todos los tiempos nieguen el valor del impresionismo, para hacer resaltar los posteriores escarceos cubistas, dadaístas y superrealistas». («La muerte de Claude Monet». En: *Mundial*, N.° 347, 4-2-1927. Puccinelli, pág. 183). Más adelante, en cambio, la misma relación provoca en él una observación más equilibrada: «¿El cubismo, reaccionando contra el impresionismo, no ha nacido bajo el signo de la razón?». Y, en la misma crónica: «...pintura noble, seria y vital y no, como se creía hasta ayer, falsa, barroca, insignificante». («El retorno de la razón». En: *Variedades*, N.° 1019, 10-11-1927. Puccinelli, págs. 227-228).

mentado su interés por el arte africano que, como es notorio, ejerció un gran influjo en los cubistas y en los expresionistas». Roberto Paoli: Mapas anatómicos de César Vallejo. *Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1981; págs. 112-113.*

[7] En los fechados posteriormente no toca el tema que nos ocupa.



Los puntos de vista sobre la estética cubista, en los artículos de Vallejo, se van construyendo básicamente en torno a las observaciones acerca de los artistas que más admira: Picasso, Gris y Lipchitz (en menor medida, Braque y Archipenko). Por otro lado, su entusiasmo por el predominio de la razón y del equilibrio en arte[8], por las manifestaciones del arte negro que entonces se veía como revolucionario[9], y algunos apuntes sobre poética[10], abonan elementos coincidentes con el cubismo. En los artistas antes mencionados encontró Vallejo renovación, sinceridad y fuerza creadora; el joven escultor polaco Lipchitz fue presentado por él como un modelo para la nueva generación, frente al consagrado Bourdelle que ya tenía poco que decir: «El conjunto integrado por cinco bajorrelieves de Lipchitz, colocados por no sé qué secreto azar, frente a los 13 metros de piedra labrado por Bourdelle, es una de las obras escultóricas más fuertes y sugestivas del «Palais de Bois». Hacia ellas y hacia las admirables cabezas de Jean Cocteau y de Raymond Radiguet, salidas de la misma mano, debían orientarse los artistas noveles en busca de contagio y ardor creativo. Creo que de la virtud renovadora, llevada a cabo por Lipchitz, nacerán los futuros módulos, no sólo esculturales, sino también pictóricos y arquitecturales» («Salón de las Tullerías de París». En: *Alfar,* N.º 44. La Coruña, noviembre de 1924. Puccinelli, págs. 30-31).

Pero los datos más importantes se hallan en sus apuntes sobre Picasso y Gris. De este último, a quien sin duda trató según los testimonios, admira la precisión y la economía de elementos, equivalente al uso de las palabras necesarias, y el dominio de la técnica así como el manejo consciente de ella. En un artículo dedicado a él, que respecto a otros aspectos del cubismo contiene algunas inexactitudes, como la de incluir a Matisse entre los cubistas, reseña así su estética: «Gris, desde sus primeras pinturas, muestra un riguroso sentimiento matemático del arte, contra la celestinesca metafísica reinante. Gris pinta en números. Sus lienzos son verdaderas ecuaciones de tercer grado, resueltas magistralmente. Al lado de otros cubistas más o menos vacilantes por claudicación o por incredulidad, Gris predica y realiza, desde los albores de la nueva estética, hacia 1908, un credo intransigente, rojo, vertical. Nada de bergsonismo ni de racionalismo empírico. Gris predica y realiza un conocimiento concienzudo y científico de la pintura. Quiere que el pintor sepa a conciencia lo que pinta y que disponga de una técnica sabia y de un *métier* vigilante con los cuales aproveche debidamente los dones naturales. Su obra, de este modo, está hecha de justeza, de certidumbre pura, de infalibilidad goetheana. Sin sumirse en ninguna escolástica estrecha, Gris se ajusta siempre, como los Papas santos ermitaños, a los números severos y apostólicos. La crítica le ha llamado, por eso, el Pitágoras de la pintura y le ha proclamado el iniciador de lo que podría llamarse "pintura pura"...». «Y por este riguroso espíritu de austeridad artística y por la posesión científica de sus fuerzas creadoras, sin nieblas inconfesables ni misterios rebuscados y cómplices, Juan Gris quedará como el pintor más representativo de nuestra época» («Los maestros del cubismo. El Pitágoras de la pintura». En: *Variedades,* N.º 1069, 25-8-1928. Puccinelli, págs. 298-299). En este mismo artículo es donde Vallejo proporciona una clave impor-

[8] *«En pintura pueden también señalarse importantes fenómenos de racionalización y equilibrio». (Y continúa hablando de artistas cubistas). «Se trata de una razón suprema, de la razón del hombre y no de los hombres. El artista es el depositario de esta razón. Cuando él crea una obra maestra no lo hace por haberse divorciado de los demás hombres, sino por haberlos enfocado y sintetizado universalmente, es decir, por haber expresado al hombre. La razón, en estética, no es una mera diferencia de la razón del común de las gentes, sino la suma y ápice de ella. (...) La razón en estética no es un grado superior de la razón humana sino todos los grados reunidos» («El retorno a la razón». En* Variedades, *N.º 1019, 10-9-1927. Puccinelli, pág. 228)*

[9] *Cf. «La conquista de París por los negros». En:* Mundial, *N.º 287, 11-12-1925. Puccinelli, págs. 75-76. También «Los negros y los bomberos. ¿Quiénes dominarán al mundo?». En:* El Norte, *7-3-1926. Puccinelli, pág. 89: «Porque corren tiempos en que todo artista debe ser negro o bombero o lo que es igual revolucionario o conservador, heterodoxo u ortodoxo. La denominación de bombero data de la época simbolista y la de negro data de la reciente era cubista».*

[10] *«...la fuerza de un poema o de una tela arranca de la manera como en ella se disponen los materiales más simples y elementales de la obra. El material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra y el color de la*



tante para ligar el cubismo a su poética y que, además, se relaciona con la frase antes citada de Apollinaire: «A esta irradiación de un arte nuevo, profundamente humano y, sobre todo, de la época, han contribuido Picasso y Gris con aportes y creaciones de primer orden». Y pocas líneas más abajo reitera: «La difusión del cubismo prueba únicamente que en él alienta un contenido ampliamente humano, una vitalidad universal».

A Picasso se refiere en varias ocasiones, pero es en la nota periodística «Picasso o la cucaña del héroe» *(Variedades,* N.° 1003, 21-5-1927. Puccinelli, págs. 208-209) en la que más extiende sus impresiones. En ella, aparte de otros datos que tienen que ver con la persona del pintor malagueño, alude a dos etapas de la obra picassiana. Uno de sus párrafos describe el carácter de unos dibujos que Picasso exhibe ese año en París y que ya no pertenecen a su época cubista; y, en el siguiente párrafo, recuerda Vallejo una anécdota perteneciente a esa etapa pasada: «Múltiple, clásico, soviético, romántico, pagano, primitivo, moderno, sencillo y complicado». Picasso decía allá en sus años de hipos en la cuerda, en sus matchs sudorosos de incipiente: «Respetable público, cuando una tela no alcanza para el trazo de un retrato, hay que pintar las piernas aparte, al lado del cuerpo... He dicho, señores». No sabemos a quién cita Vallejo, pero los elogios que le dirige y la aprobación al genio del pintor con que cierra la nota, llevan a pensar en que al menos se detuvo a considerar la propiedad de los adjetivos y de la afirmación de Picasso.

Los textos de *Contra el secreto profesional,* a menudo tomados de sus artículos, tienen el sentido de fijar una idea no ya para informar al lector, sino para interiorizarla y darle un uso personal. Es este un arsenal donde habita fragmentada su estética y cuyo título, usado en uno de sus artículos del año 27, apunta a su desacuerdo con la poética de Jean Cocteau, entonces alejado del cubismo y hacia quien Vallejo no sintió simpatía, expresada en *El Secreto Profesional* (1922, reeditado en 1926)[11]. Lo dicho sobre Picasso en uno de esos textos legitima el interés que subyace a las menciones en los artículos y les concede mayor permanencia; el uso del infinitivo confiere al fragmento el sentido de una acción que se pretende realizar: «Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón. Como cuando Picasso pinta a un hombre y, por razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una ceja o escalera o vaso o naranja» (pág. 74). Debemos distinguir dos partes en este texto, una teórica y otra práctica, y aunque Vallejo no habla expresamente de cubismo, el sentido general de la parte teórica y la relación con las menciones que hace al Picasso cubista en sus crónicas nos permiten inclinar la balanza hacia una estética por lo menos derivada del cubismo. Es conveniente anotar que Picasso en todas sus fases fue muy personal y que en algunos momentos sintetizaba sus pasos anteriores. Habría que indicar, además, que el sentido de la palabra «razón» en este contexto no corresponde a la definición vallejiana reproducida más arriba, sino a una reiteración de falta de lógica. En la segunda parte,

pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta» («La nueva poesía norteamericana». En: El Comercio, *30-7-1929. Puccinelli, págs. 371-374. Y, con mínimas variantes, en «El arte y la revolución», pág. 70).*

11 En el artículo «Contra el secreto profesional» (En: Variedades, *N.° 1001, 7-5-1927) expresa: «En la poesía seudonueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el "secreto profesional" que defiende Jean Cocteau; es "el reino que no es de este mundo", según el abate Bremond» (Puccinelli, pág. 206).*



el ejemplo que Vallejo ofrece no es el de una práctica estrictamente cubista; hay en él, en cambio, algo de juego o azar dadaísta que Picasso no cultivó de manera definida; en la época en que escribe Vallejo esta nota, el artista español volvía a la distorsión de los rostros y de las figuras, aunque bajo otro signo, a partir de las escenas pintadas en Dinard (1928). El caso descrito por Vallejo podría haberse originado no tanto en la observación de las obras de un período de Picasso, como en lo que el poeta concibió como posibilidad a partir de alguna de ellas. Podría incluirse también este ejemplo entre algunas de las consideraciones no suficientemente documentadas de sus artículos.

Lo conveniente será tener en cuenta la primera parte del texto citado, pues en ella hay un punto de contacto con la poética vallejiana practicada en sus obras parisinas y con la que estimularon algunos poetas franceses[12]. «No atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica ni coherencia ni razón»: de este modo marca Vallejo el contraste entre el plano intelectual y el que se atiene al ordenamiento de la realidad. Los poetas cubistas, como los pintores, rechazaron la simple reconstrucción de los objetos del mundo natural y apuntaron a la creación de un nuevo objeto plástico o poético. De allí que esta afirmación no se halle muy lejos de otra de Max Jacob: «Una obra de arte vale por ella misma y no por las confrontaciones que pueden hacerse con la realidad»[13]. Dicho ilogismo e incoherencia estuvieron en la boca y en los escritos de poetas y críticos del cubismo y originaron en la realización, tanto plástica como poética, el predominio de lo discontinuo, fruto, en gran medida, de la aplicación de un pensamiento asociativo.

En «Magistral demostración de salud pública», texto de *Contra el secreto profesional* (págs. 53-58) cuyo título se halla intencionalmente disociado del contenido, Vallejo alude al desajuste entre el lenguaje y la expresión de las emociones; en el fondo, toda forma lingüística coordinada y racionalmente expuesta en sucesión de frases resulta inoperante para quien intenta comunicar, en este caso, el recuerdo de un suceso, «cuanto pasó en el Hotel Negresco de Niza». No es de extrañar, entonces, que el título esté tan alejado del texto si lo que debe connotar es la imposibilidad de expresar el asunto. En forma repetida, el escritor insiste en invalidar el lenguaje, o la forma en que se articula, y propone, inclusive, acudir a medios plásticos o musicales: «Ninguna de las formas literarias me han servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos. Sin duda, existen cosas que no se han dicho ni se dirán nunca o existen cosas totalmente mudas, inexpresivas e inexpresables» (pág. 53). El relato de esta imposible relación desemboca en un texto construido de acuerdo a un sistema de organización mental más cercano al llevado a cabo por el hombre primitivo o al que realiza hasta cierto punto el poeta, la asociación (fónica o semántica), sólo que ese texto desordenado, ese conjunto de palabras sin nexo aparente, contradictoriamente se apoya en el lenguaje rechazado antes y apela a la multiplicidad idiomática para acercarse a sus fines: «Aquí tenéis el vocabulario que logré formar con vocablos de diversos idiomas. El orden inmigran-

[12] *Esta relación con los poetas franceses, como Apollinaire y Reverdy, debería ser analizada en otro trabajo. En la crónica «Sobre el proletariado literario» (En:* Mundial, *N.° 409, 13-4-1928), afirma: «Pierre Reverdy, que con Apollinaire enseñó a escribir de nuevo a los poetas d'après guerre...» (Puccinelli, pág. 273).*

[13] *Citado por Guillermo de Torre en* Historia de las Literaturas de Vanguardia. *Tomo I. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971; pág. 239.*



te en que están colocados los idiomas y las palabras de cada idioma, es el cronológico de su advenimiento a mi espíritu» (pág. 56). El relato y el texto resultante de la larga búsqueda expresiva guardan relaciones con recursos y concepciones cubistas (aunque no descartamos que a su vez aludan a otros códigos culturales); en principio, la insatisfacción hacia los medios expresivos tradicionales y, más precisamente, la supresión de lo accesorio y todo elemento de transición o de conexión lógica[14], con lo cual se da lugar a una enumeración caótica y a la postergación del tema a favor de la indagación de los mecanismos expresivos. Por otro lado, el texto formado por palabras en ocho idiomas traslada al plano lingüístico el recurso del *collage*, y sugiere a su vez que la descomposición o atomización del sentido deberá ser recompuesta por el lector; una propuesta, por lo demás, muy cercana al cubismo analítico y a la obra abierta.

En los poemas escritos en París, reunidos bajo el título de *Poemas Humanos*[15], Vallejo llega al momento más complejo de su poética en el que intervienen concepciones de variada índole. Dadas las características de su obra anterior, el contacto con nuevas experiencias estéticas y su condición vital, no podía permanecer inmune a los estímulos que recibía. No es nuestro propósito afirmar que el cubismo ocupa una posición central en estos textos en relación con el procesamiento de otras concepciones artísticas, pero tampoco aceptar que la plasmación del método dialéctico es la única vía para comprender la poética de *Poemas Humanos*, ni que el surrealismo haya tenido mayor incidencia en ella que la estética que nos ocupa. Ya Roberto Paoli ha señalado los puntos de contacto con el conceptismo y con el expresionismo[16].

Creemos encontrar en una serie de rasgos, ya sea de orden temático como formal, algunas conexiones con la estética cubista. De modo general, su apreciación acerca de la profunda humanidad del arte cubista enlaza con el motivo central de *Poemas Humanos* y no se opone a la visión socialista de ese tema. Dentro del campo de desarrollo semántico de este asunto se da una modalidad en la que me parece interesante detenerse un momento; como los pintores cubistas, Vallejo incluye en sus poemas los objetos cotidianos que lo rodean tanto en su casa como en el café, los más próximos, los más íntimos, los que a fuerza de verse ya no decían nada, y a lo que podría ser sólo una mención referencial el poeta añade a veces el atributo de la humanidad. De este modo reúne, no sabemos si conscientemente, dos aspectos ligados al cubismo, y convierte a las cosas en una prolongación expresa del ser humano, solucionando así lo que en los pintores funcionaba como metáfora, es decir la representación de los objetos que por ausencia sugería al hombre que los usa. Leamos algunos versos: «¿Quién no tiene su vestido azul?/ ¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,/ con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo?» (pág. 201); «Jamás, hombres humanos,/ hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,/ en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!» (pág. 222); «De este banco me voy, de mis calzones, (...) Y me alejo de todo, porque todo/ se queda para hacer la coartada:/ mi zapato, su ojal, también su lodo/ y hasta el doblez del codo/ de mi propia camisa abotonada» (pág. 247); «confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista/ a tu cadena y guárdala detrás de

[14] *«La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!...» (Entrevista de César González-Ruano a César Vallejo en* Heraldo de Madrid, *27-1-1931; reproducida en* Cuadernos Hispanoamericanos. *Homenaje a César Vallejo. Vol. I, N.º 454-455. Madrid, abril-mayo, 1988; págs. 314-315).*

[15] *Trabajamos sobre la base de las ediciones* Obra poética completa. *2.ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1986; 304 páginas, que sigue la de Mosca Azul de 1974 y a la cual remitiremos en lo referente a la ubicación de los versos; y* Obras completas. *Tomo I. Obra Poética. Lima, Biblioteca Clásicos del Perú, Ediciones del Centenario, 1991; 906 páginas. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil.*

[16] *Roberto Paoli: «El lenguaje conceptista de César Vallejo». En* Cuadernos Hispanoamericanos. *Homenaje a César Vallejo. Vol. II. N.º 456-457. Madrid, junio-julio, 1988; págs. 945-959.*



tu retrato» (pág. 250); «le ha dolido la puerta,/ le ha dolido la faja,...» (pág. 267); «y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!/ más abajo, camaradas,/ el papelucho, el clavo, la cerilla» (pág. 231); «oye a la túnica en que estás dormido» (pág. 245); «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!» (pág. 253).

En la fabricación de imágenes, Vallejo procede a menudo atendiendo a un llamado expresionista que lo lleva a forzar el lenguaje para conseguir de las palabras que reúne significados insospechados, pero también varios de los elementos conceptuales que hace intervenir en la conformación de ésta pueden ser vinculados al cubismo. El ilogismo voluntario ya mencionado, que está en la base de figuras imposibles en la realidad, pero posibles en la mente («Pinto los objetos como los pienso, no como los veo», decía Picasso), no alcanza en Vallejo el nivel de la estructura del poema, casi sin excepción estrictamente racional. Tales imposibles lindan con el absurdo, pero no llegan al desborde surrealista: «éste ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos» (pág. 207); «y esta oreja da nueve campanadas a la hora/ del rayo» (pág. 223); «y al que sufre, besarle en su sartén» (pág. 225); «¡Que ya no puedo andar, sino en dos harpas!» (pág. 249).

Los versos 19 y 20 de «Un hombre pasa con un pan al hombro...». («Un paria duerme con el pie a la espalda/ ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?») dejan al descubierto la vinculación de este tipo de recurso con la estética de Picasso en los tiempos del cubismo. Apoyándonos en esta evidencia, conectamos al mismo principio aquellos versos que aluden a la distorsión del cuerpo, tales como: «porque, al centro, estoy yo, y a la derecha,/ también, y, a la izquierda, de igual modo» (pág. 226); «acaba de sentarse de pie» (pág. 240); «da/ cuerda a tu brazo, búscate debajo/ del colchón, vuelve a pararte/ en tu cabeza, para andar derecho» (pág. 250); «me ven con sus espaldas ir de frente» (pág. 252); «escribir y escribir con un palito/ o con el filo de la oreja inquieta!» (pág. 253); «en la mejilla, norte, y en la mejilla, oriente» (pág. 267); «corónense los pies de manos, quepan en su tamaño;/ siéntese mi persona junto a mí!» (pág. 270). También la visión contrastante y complementaria, convocada por mecanismos asociativos controlados mentalmente, no sólo de elementos concretos sino también abstractos; Vallejo enuncia y separa los términos contrarios, las partes de un todo, pero también los recompone. La ley del contraste ha sido analizada cuidadosamente por Paoli a la luz del conceptismo en el artículo citado, pero pensamos que admite también esta mirada próxima al cubismo analítico. Los casos son muchos en *Poemas Humanos;* citemos unos pocos: «importa que el otoño se integre de retoños» (pág. 205); «bajar mirando para arriba,/ saben subir mirando para abajo» (pág. 209); «Me gusta la vida enormemente/ pero, desde luego,/ con mi muerte querida y mi café» (pág. 216); «Jamás, señor ministro de salud, fue la salud/ más mortal» (pág. 222); «estoy triste/ hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo» (pág. 223); «instinto de inmovilidad con que ando» (pág. 226); «que le odio con afecto y me es, en suma indiferente» (pág. 227); «con su prosa en verso/ con su verso en prosa» (pág. 228); «hombre en dos pies, parado/ de tanto huir» (pág. 232); «C'est l'été por ti, invierno de alta pleura!»

(pág. 238); «noches de sol, días de luna» (pág. 240); «has soñado esta noche que vivías/ de nada y morías de todo...» (pág. 251); «he trasladado/ ...el lado/ derecho de la vida al lado izquierdo» (pág. 275). Por otro lado, se da el acoplamiento de sensaciones de distinto origen, recurso este último que en la poesía de Vallejo no nos traslada a una atmósfera surrealista, sino a la necesidad racional de ofrecer más de un punto de vista sensorial. Leamos: «me miró hondamente con su boca» (pág. 190); «llorando de oído» (pág. 201); «He visto ayer sonidos generales» (pág. 238); «oyéndolas con lentes» (pág. 261); «lloren las bocas, giman las miradas» (pág. 270).

Uno de los recursos más utilizados en la poética cubista, la enumeración caótica, halla en dos composiciones de *Poemas Humanos* su plasmación más absoluta; me refiero a «La paz, la abispa, el taco, las vertientes...» y «Transido, salomónico, decente...». En ella se cumplen los principios de la eliminación de lo adjetivo y de lo descriptivo, la ausencia de elementos de transición, la eclosión en un solo cuerpo de lo que se ve, lo que se recuerda y lo que se piensa, y el fragmentarismo, que podría ser visto como el reflejo de una realidad fracturada que debe ser reconstruida. El poema «Traspié entre dos estrellas» exhibe también numerosos versos dedicados a la enumeración caótica, inspirados en la estructura de las Bienaventuranzas, pero no constituye un caso tan radical como los anteriormente mencionados. Se halla, este poema, más cerca de experiencias como las de Apollinaire en *Zona*. El desorden aparente de «La paz, la abispa...», formado de cinco estrofas en las que los vocablos sucesivos apenas se hallan acompañados a veces de artículos, está sujeto por un principio organizador que no es de tipo semántico y reside en el nivel de las categorías lingüísticas: primera estrofa, sustantivos; segunda estrofa, adjetivos; tercera estrofa, verbos en gerundio; cuarta estrofa, adverbios; quinta estrofa, adjetivos sustantivados. Dicha línea de orden en el caos, siempre presente en la poética de Vallejo, quien no cae nunca en la destrucción de sus medios expresivos, puede tener que ver con la exposición de un material de trabajo poético y, por lo tanto, con la intención de integrarlo y darle un sentido, sólo que esta vez es como si pidiera la participación del lector en la creación del objeto poético, un lector que no lleve «en su sitio la cabeza, el tronco y las extremidades»[17], para que pueda aceptar el desafío de coordinar la multiplicidad. Es el mismo tipo de lector al que apela en el poema «He aquí que hoy saludo...» cuando anota al final («Los lectores pueden poner el título que quieran a este poema»), y el que, en el fondo, es llamado a traducir y relacionar las palabras en ocho idiomas del texto que mencionamos de *Contra el secreto profesional*.

En «Transido, salomónico, decente...» se dan, en cambio, esbozos de frases a partir de una notable mayoría verbal en los términos; el sentido se halla inducido de una manera más clara respecto al caso anterior. La presencia de verbos conjugados asociados, aunque sea de manera entrecortada y balbuciente, a adjetivos y locuciones, incide prioritariamente en tres áreas de significación: el movimiento (iba, tornaba, marchóse, volteó, ir), la expresión (ululaba, respondía, hablando) y la condición anímica (osaba, vaciló, recordar, insistir, perdonar, meditaba, comprenderá, acobardaráse,

[17] *«El retorno de la razón».* (Ibídem). *Puccinelli, pág. 228.*



olvidará, etc.), siendo esta última la más abundante y su sentido fundamental, la vacilación y el ensimismamiento.

En la reciente edición crítica de la obra poética de Vallejo, Ricardo González Vigil hace algunas acotaciones respecto a la relación del poema «Batallas», de *España, aparta de mí este cáliz*, con el *Guernica* de Picasso. Si bien establecí en un principio que el corpus escogido era el conjunto reconocido como *Poemas Humanos*, deseo hacer algunas precisiones sobre las mismas, pues tocan el tema de la estética cubista. Según este estudioso «todo el poema *Batallas*, y no sólo la parte referida a *Guernica*, acusa el impacto del cuadro de Picasso (una resonancia muy clara es la del v. 12: «sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro») como recomposición no sólo cubista, sino expresionista y dialéctica, del holocausto español. Sintomáticamente el poema termina acongojado por Málaga, la tierra natal de Picasso» (pág. 751). Y añade, más adelante, a propósito de la primera versión de este poema: «No importa que Vallejo haya suprimido la mención del "toro", tan picassiana. Connotativamente, esgrime la palabra *lid*, repetida cuatro veces (vv. 61-63), asociable a "lidia" (ahí los toros de lidia)» (págs. 753-754). Pues bien, resulta un tanto aventurado sugerir que el poema es producto del «impacto» causado por dicha obra;. ésta no deja de ser una apreciación válida para quien lo contempla hoy, alejado de los hechos. Para alguien como Vallejo, que sufrió desde un principio la guerra civil española («¡Nos tienes tan absorbidos en España, que toda el alma no nos basta!», le escribe a Larrea en octubre de 1936), pensar que este poema haya surgido de la contemplación de un cuadro y no de una vivencia que lo convulsionaba (Guernica fue bombardeada en abril de 1937) es reducirlo a una posición de escritor de gabinete que justamente él rechazaba[18]. Vallejo viajó a España dos veces durante la guerra (diciembre del 36 y julio del 37) y la segunda fue mientras se exhibía en la Exposición Mundial de París el cuadro de Picasso; no negaré que lo haya visto, pero recordemos que, según la fuente que cita González Vigil, Vallejo escribió «Batallas» a partir de junio de ese año. En la iconografía picassiana, el caballo y el toro tenían antecedentes, pero, sobre todo, son símbolos seculares de la fiesta y la sangre españolas; la mención al toro, por otro lado, fue descartada por el poeta y no debería ser considerada con fines de interpretación. El vocablo «mural» es un tanto vago en este contexto, puede también aludir a la desmesura creciente que proviene de los versos anteriores en relación con la sangre. Si por incluir esta palabra dedujéramos la conexión con el *Guernica*, el verso «a sus cubos y rombos, a sus percances plásticos» («Los mineros salieron de la mina») nos llevaría a buscar algún cuadro cubista. Pero lo más importante es que el *Guernica* no es una obra cubista; en él están presentes otros momentos de la trayectoria artística de Picasso en un extraordinario esfuerzo de síntesis; algo de cubismo queda en los planos que se entrecruzan, aunque la base compositiva triangular sigue un modelo clásico, pero también se aprecian elementos de la etapa neoclásica, algo de las máscaras negras y una gesticulación expresionista motivada por el tema.

[18] *«El intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. (...) Nada de masturbaciones abstractas ni de ingenio de bufete. El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: "mi reino es de este mundo"» («El arte y la revolución», págs. 13-14).*

Algunos de los principios y exigencias que alentaron a los artistas más consecuentes del cubismo, son reconocibles en el espíritu de Vallejo, el que se nos revela a través de sus escritos; la austeridad, la búsqueda de precisión en los medios expresivos gracias a una necesidad de descartar lo accesorio, cierto grado de conciencia en el manejo de los recursos poéticos, la casi total ausencia de efusión sentimental. Ciertamente, estas tendencias de su temperamento poético y esos lineamientos generales en la búsqueda de los cubistas confluyeron, antes que influir. Sólo una coincidencia a nivel profundo es la que marca este acercamiento y sólo así se explica que la integración a su poética de algunos elementos cubistas no se opusiera francamente a sus ideas de un arte socialista[19], esgrimidas hacia el final de su vida.

Ana María Gazzolo



[19] *«Marx no concibe la vida sino como una vasta experiencia científica en la que nada es inconsciente ni ciego, sino reflexivo, consciente, técnico. El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios». («Un reportaje en Rusia. VI: Vladimiro Maiakovsky». En:* Bolívar, *N.° 7, Madrid, mayo de 1930. Puccinelli, pág. 412. «El arte y la revolución», pág. 105).*



Arquetipos sociales del teatro romántico

Son numerosos los aspectos que se han resaltado sobre las innovaciones que el teatro romántico aporta a la escena española del siglo XIX. De entre ellos, la ruptura de la regla de las tres unidades y las aportaciones temáticas y léxicas se llevan la palma. Pero quizás esta visión estilística y de carpintería teatral ha mediatizado excesivamente la lectura de obras muy complejas, haciéndonos derivar la mirada hacia cuestiones como la mezcla de lo cómico y lo trágico, la fusión del verso en la prosa o la espectacularidad escenográfica del hilo narrativo, sin permitirnos derivar nuestra atención hacia los aspectos eminentemente sociales que se ocultan, simbólicamente, tras los dramas del Romanticismo.

En el drama romántico existen casi siempre unos planteamientos sociales explícitos, y otros coincidentes o no con los primeros, que se conjugan implícitamente, como manifestación subconsciente de una actitud que busca la identificación del público, el sentimiento del espectador, a la propuesta planteada.

Los factores del nacionalismo, el ideal del éxito burgués o la recuperación emotiva del pasado histórico no son, en absoluto, elementos ajenos a este segundo mensaje implícito, que tiene la voluntad de convencernos de la cordura, legitimidad y superación de la injusticia propios del esquema ideológico del Romanticismo.

El autor romántico lanza un mensaje de identificación y captación del público que debe alinearse con los personajes del drama y que son, en gran medida, prototipos de la nueva sociedad. Y, para ello, recurre a unas caracterizaciones simbólicas, sistemáticamente sostenidas en todos los textos importantes del teatro romántico, que conviertan en efectiva, a niveles sociales, esa identificación entre el drama histórico de la revolución burguesa.

Elementos comunes en el sistema actancial del teatro romántico

Cuando Luchino Visconti abre el telón de su película *Senso* la inicia, no en vano, con la representación de una ópera basada en un drama romántico español: *Il Trovatore.* En efecto, en el drama de don Antonio García Gutiérrez el enfrentamiento entre don Nuño y Manrique es algo más que una disputa amorosa por doña Leonor de Sese. Los rivales lo son, ante todo, de casta social. Y don Nuño, conde de Luna e hijo del ilustre don Lope de Artal, de ningún modo puede ver con ojos indiferentes que el hijo de una gitana y partidario, para mayor enemistad social, de los de Urgel, sea pretendiente de dama de noble cuna, apta para señores de su clase y nunca para vasallos de dudoso origen.

Ese conflicto del origen está presente también en las reivindicaciones que contra su destino lanza el trovador Manrique a su supuesta madre, Azucena. Manrique dice:

—¡Si yo fuese un Lanuza, un Urrea, un...!

Y Azucena le termina la frase, designándolo con su verdadero apellido:

—Un Artal.

El drama que se sigue luego, con el envenenamiento de Leonor y la ejecución de Manrique, está planteado ahí mismo: en el deseo y aspiración del Trovador de poseer un apellido rimbombante, de ser uno más entre los integrados al esquema social de la nobleza y bajo los legítimos supuestos de que su valor, su gallardía y su capacidad de lucha le hacen acreedor muy merecido a la correspondencia de su pasión por doña Leonor de Sese.

El conflicto no es demasiado distinto al que plantea Juan Eugenio de Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel.* Aquí, pese a sus acreditados apellidos de Martínez Garcés de Marsilla, se da una condición similar de origen: Diego Marsilla no tiene un real. En cambio, don Rodrigo de Azagra pertenece a la muy noble familia de los señores de Albarracín. La disputa por doña Isabel de Segura pasa por unas horcas caudinas previas: Marsilla ha de conseguir dinero en el plazo máximo de seis años. Las vicisitudes no son, por lo tanto, hijas tan sólo del amor, sino de la fortuna.

¿Y qué decir de *La conjuración de Venecia,* el primero de todos estos dramas, cronológica y estilísticamente considerado? El capitán Rugiero desconoce quién es, quiénes fueron sus padres ni familiares y, sumido en la desesperación de su dudosa sangre, ama a una Laura Morosini, hija del senador Juan Morosini, desconociendo amar a su propia prima.

La situación aquí es, si cabe, más visiblemente ingrata, puesto que, al haberse conjurado, los Querini, Thiépole, Rugiero, etc., están sosteniendo una actitud levantisca de lo que llama Martínez de la Rosa «nobles menores» contra los nobles mayores que rigen, Tribunal de los Diez incluido, los destinos de Venecia.



Rugiero es así un hombre de partido que toma una causa social pretendidamente justa para combatir a la injusticia de su propio origen, pues él es miembro, sin saberlo, de la casta dominante de los Morosini, al ser el hijo perdido de Pedro Morosini, presidente del Tribunal de los Diez.

Y, sin duda, no faltarán razones similares para incluir a don Álvaro en esta serie de desdichados hijos de un destino cruel, pues no sólo pretende a la hija del Marqués de Calatrava, doña Leonor, sino que, aparte de desconocer su origen, don Álvaro es nada menos que un inca. Añade a lo dudoso de su sangre lo evidente de su piel. El drama social se convierte en él, por el sobreañadido de sus rasgos físicos, en un drama racial que le hacen lanzar, en la jornada tercera, escena III, exclamaciones propias de un Segismundo en *La vida es sueño.* Y así el inca don Álvaro gime contra el Destino:

¡Qué carga tan insufrible
es el ambiente vital
para el mezquino mortal
que nace en signo terrible!

Ese «signo terrible» del nacimiento identifica, a decir verdad, a todos nuestros protagonistas, que buscan de manera unánime una legitimidad de cuna.

Y es el caso que la buscan hasta cuando conscientemente la poseen. Porque ese problema de la identidad —que es el problema de la legitimidad de las aspiraciones burguesas de los poderes de este mundo— se presenta oculto en algunos personajes como Rugiero, el capitán veneciano, o Manrique, el trovador, pero no ocurre así en *Traidor, inconfeso y mártir,* donde Gabriel Espinosa, el supuesto pastelero de Madrigal, sabe quién es, pero escucha inmutable la sentencia del juez don Rodrigo de Santillana:

Si el rey no manda otra cosa
morís hoy por Espinosa
o por rey don Sebastián.
Basta ya de dilaciones,
harto estoy de toleraros;
y me es ya en mengua trataros
con tales contemplaciones.
Vos sois un villano artero,
un taimado embaucador
que esperáis suerte mejor
dándoos por un caballero.

En el drama de Zorrilla, quizás el mejor construido de los suyos, vienen a mezclarse la larga sombra del rey don Sebastián con la humilde del pastelero, no sin antes pasar por la fingida del marqués de Mari-Alba, corsario veneciano. ¿Hay un drama más exacto en cuanto a la relatividad del nacimiento para la nobleza del porte, de los sentimientos y de la actitud ante la vida?

Varias obras más podrían añadirse con planteamientos similares y caracterizaciones parejas en los personajes. Pero creemos suficiente esta muestra, de algunas de

las más famosas, para proponer una primera formulación de las identidades actanciales en el drama romántico.

1.° Los protagonistas masculinos del drama son siempre de origen misterioso. En general son personas con aspiraciones, pero sin cuna. Sus virtudes los hacen estimables como seres humanos, y tanto Manrique como don Álvaro, Marsilla, Gabriel o Rugiero tienen el porte y la actitud del héroe. El destino, sin embargo, les ha marcado con una supuesta ilegitimidad de nacimiento. Sus pretensiones los convierten así poco menos que en intrusos en un mundo que no les pertenece. Y toda su lucha consiste en la reivindicación de la legitimidad intrínseca de sus sueños.

2.° Las protagonistas femeninas son siempre de noble cuna, reconocida por el ambiente que las rodea. Así es doña Leonor de Vargas, hija del marqués de Calatrava en *Don Álvaro o la fuerza del sino* o Laura Morosini, hija del senador Juan Morosini, en *La conjuración de Venecia,* o Isabel de Segura, que es hija de don Pedro de Segura, noble caballero, cuya palabra a don Martín Garcés de Marsilla, el hidalgo pobre padre de Juan Diego de Marsilla, hace guardar los plazos convenidos en *Los amantes de Teruel,* o doña Leonor de Sese, hermana de don Guillem, caballero de don Nuño Artal, conde de Luna, en *El trovador,* o doña Aurora que resulta ser, en el cuadro final de *Traidor, inconfeso y mártir,* hija del juez don Rodrigo de Santillana y de doña Inés Aldino, noble dama portuguesa.

3.° El personaje del antagonista puede cumplir dos papeles diferentes: el de padre o el de pretendiente de la protagonista femenina. Es, no obstante esta duplicidad, caracterizado siempre de un mismo modo: poderoso, orgulloso de su sangre, firme e inapelable en su actitud frente al advenedizo y víctima final de su soberbia e incomprensión. A este esquema pertenecen por igual el don Nuño Artal de *El trovador,* el Pedro Morosini de *La conjuración de Venecia,* el Rodrigo de Azagra de *Los amantes de Teruel,* el adusto Marqués de Calatrava de *Don Álvaro o la fuerza del sino,* o el don Rodrigo de Santillana de *Traidor, inconfeso y mártir.*

Siendo éstas las circunstancias, no es de extrañar que el conflicto más habitual se presente como el de la obtención de fortuna —verdadero acicate del exilio de Diego Marsilla, que llega a exclamar, en la escena I, de la segunda parte del acto IV: «Quitadme la vida si me quitáis las riquezas. Mi vida son ellas.»— O, cuando la fortuna no falta, como es el caso de don Álvaro, la obtención del honor, del apellido, problema que es presentado con la mayor crudeza en la escena II del primer acto, en el diálogo entre el Canónigo y el Oficial:

«Canónigo.—Paso, paso, señor militar. Los padres tienen derecho de casar a sus hijas con quien les convenga.

Oficial.—¿Y qué? ¿No le ha de convenir don Álvaro, porque no ha nacido en Sevilla?... Fuera de Sevilla nacen también caballeros.

Canónigo.—Fuera de Sevilla nacen también caballeros, sí, señor; pero ¿lo es don Álvaro? Sólo sabemos que ha venido de las Indias hace dos meses y que ha traído dos negros y mucho dinero... Pero ¿quién es?»



Marsilla, que al menos es hidalgo, carece de fortuna. Don Álvaro, que posee fortuna, carece de hidalguía. Rugiero y Manrique, que creen carecer de ambas cosas, descubren demasiado tarde poseerlas ambas y Gabriel Espinosa, que es rico y rey de Portugal, ha de fingirse pastelero de Madrigal por una promesa que le ata y una trama política que le amenaza. No es extraño, por eso, que el conflicto social constituya la clave más útil para la comprensión de todas las vicisitudes escénicas y que los personajes intenten enfrentar su mísera situación personal contra el destino adverso.

El eje dramático y su transcripción simbólica

Llegados a este punto quizá convenga una interpretación preliminar de la acción en la obra dramática del romanticismo. Porque el encadenamiento de las situaciones no se produce nunca en el plano íntimo o de las relaciones personales, sino convenientemente engarzado a la situación social y contextual de los personajes.

El drama romántico puede, así, definirse como una anécdota privada en un contexto público. Y es la situación general, de «status», la que determina los comportamientos esenciales, más que el nivel psicológico de los personajes.

Por eso el eje dramático de todas las obras mencionadas es la fatalidad. El destino entendido en su aspecto más sombrío, como *fatum* invencible, que impone sus condiciones negativas a las buenas cualidades de los protagonistas.

Ese elemento estructurante determina la serie de casualidades e incluso despropósitos (Azucena equivocándose de niño en su venganza contra los Artal en *El trovador;* Gabriel Espinosa siendo juzgado por el mismo hombre al que, yendo enmascarado, obligó a casarse con una dama de su corte y rescatando, luego, a la hija de ambos de los piratas, etc.) que se compendian en un broche final: el desenlace trágico que corren la totalidad de los protagonistas de las obras reseñadas.

Pero la acción de este eje dramático se canaliza a través de la rebelión del personaje principal en su lucha contra el destino. Todos ellos, Manrique, Marsilla, don Álvaro, Rugiero o Gabriel son conscientes de la injusticia de su situación y pelean como pueden, con mayor o menor fatalismo, contra las limitaciones impuestas a sus sueños de felicidad, amor y poder.

Esa lucha contra el destino tiene, en realidad, dos vertientes:

1.° La lucha contra lo sobrenatural, en cuanto que los azares de la vida (y el origen oscuro es un azar funesto, el primero y más grave, que condiciona todos los demás) los sitúan en condiciones de inferioridad respecto a la consecución de sus deseos.

2.° La lucha contra la misma estructura social, que hace del azar del nacimiento —la nobleza de la cuna— depender los méritos individuales, haciendo caso omiso de los valores personales o los comportamientos idóneos.

Esta segunda lucha la expresa con total naturalidad el Canónigo en la escena II de la Jornada I de *Don Álvaro*:

«Canónigo.—Señor militar, el señor marqués hace muy bien. El caso es sencillísimo. Don Álvaro llegó hace dos meses, y nadie sabe quién es. Ha pedido en casamiento a doña Leonor y el marqués, no juzgándolo buen partido para su hija, se la ha negado. Parece que la señorita estaba encaprichadilla, fascinada, y el padre la ha llevado al campo, a la hacienda que tiene en el Aljarafe, para distraerla. En todo lo cual el señor marqués se ha comportado como una persona prudente.»

E idéntica situación de intereses sociales y conveniencias de imagen nobiliaria afectan al desdichado Rugiero de *La conjuración de Venecia*, como puede observarse en la escena III del acto II:

«Laura.—Cuando estemos así delante de mi padre... y nos llame a los dos hijos míos... y nos contemple enternecido con lágrimas en los ojos... ¿crees tú que llegará el momento?

Rugiero.—Sí, Laura, y antes que imaginas.

Laura.—Yo conozco su mucha bondad y el cariño que me tiene; hasta su vida daría por mí...; pero me temo que nos engañemos, Rugiero; vivimos en Venecia, y mi padre anhela como el que más el lustre de su familia... Quizá por sí propio haría en favor nuestro el mayor sacrificio; pero temerá el desaire de los otros nobles, el menoscabo de su influjo, las reconvenciones de su hermano... Tú no conoces a éste, y yo sí: justo y virtuoso, pero mirando hasta la piedad como una flaqueza, trata a los demás hombres con la misma severidad que a sí propio... No amó nunca, Rugiero; ¿cómo quieres que nos mire con indulgencia y lástima?»

A la vista de estos y otros varios ejemplos similares que pueden aducirse, en cada una de las obras, parece claro que el drama romántico es la expresión voluntaria de un conflicto social y que debe ser leído, desde esta perspectiva, a niveles de propuesta ideológica respecto a la virtud o negatividad del conflicto social planteado.

La frase de don Álvaro «¡Terrible cosa es nacer!» (escena III, jornada III) mueve a cada uno de los personajes hacia su finalidad última: la reivindicación de su nobleza, si no de cuna, al menos de ejecutoria.

Y la transcripción simbólica de este eje dramático se advierte siempre, en cada uno de los dramas, en las últimas escenas. Pues, en efecto, no es hasta el último momento cuando nos informamos, en el acto final de la venganza de Azucena, que Manrique no es otro que Juan de Artal, el hermano mayor del conde de Luna, su acérrimo rival hasta ese instante y que lo ha conducido hasta el suplicio. Y esto mismo sucede con Rugiero, hijo de Pedro Morosini, cuando el Tribunal de los Diez, presidido por su padre, ha sancionado ya su sentencia inapelable. E igualmente por Alfonso de Vargas sabemos que el misterioso don Álvaro es hijo de un virrey español en el Perú y de la última heredera de los incas. O se nos revela que Diego de Marsilla ha llegado por fin rico al Teruel de donde salió pobre. O se declara, tras una serie de ambiguos indicios, que Gabriel de Espinosa es, en efecto, el rey don Sebastián. Pero sólo en ese instante final la dignidad anhelada por los protagonistas adquiere carta de naturaleza para el público y vuelve del revés en luminoso y espléndido, el origen oscuro, y hasta infamante, que parecía perseguirles.



Parece evidente, entonces, que en la intencion de los autores románticos hay una doble lectura del significado de la nobleza de la sangre: sus protagonistas, aparentemente *no nobles*, lo son por sus acciones, por su valentía y generosidad, por su talante y por su esfuerzo. La legitimidad de los protagonistas llega de la mano de sus aspiraciones y cualidades. La nobleza de la sangre puede, en cambio, comportarse de una manera vil, como don Nuño de Artal o don Rodrigo de Azagra. Pero no es, en absoluto, desestimada. Y no lo es en tanto que se rescata a los héroes de su oscura apariencia para dotarlos de linajes similares, e incluso superiores, a los de sus antagonistas en la escena.

Las frases de don Carlos de Vargas, dichas irónicamente en la escena I de la jornada IV de don Álvaro, se vuelven así contra él:

Don Carlos: ¡Nobleza un aventurero!
¡Honor un desconocido,
sin padre, sin apellido,
advenedizo, altanero!

Por el contrario, el héroe es noble por dos vías distintas: porque lo son sus sentimientos y porque lo es su sangre que, aunque ignorada u obligatoriamente ocultada, reclama para ellos una aceptación social en el nivel más alto de las jerarquías consagradas por una sociedad conservadora.

El deseo burgués y el sentido de la rebelión romántica

Difícil será no ver, a la luz de esta información de último instante acerca de la nobleza de los personajes, una aspiración entredicha por los autores: la de la burguesía por instalarse y desplazar del centro social a las clases del antiguo régimen, cuya única fuente de poder procedía no de sus obras, sino de su nacimiento.

Este supuesto nos permite analizar a los personajes no sólo en cuanto tales, sino en cuanto prototipos y encarnaciones individualizadas de un estamento social, de una clase específica en el orden jerárquico.

Y de ese modo los prototipos representados básicamente en el teatro romántico se manifestarán, simbólicamente, así:

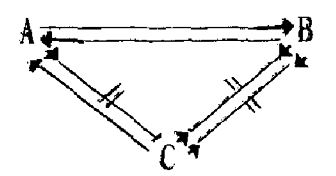
1.º El héroe, que es la expresión de las virtudes o de las cualidades individuales de la clase burguesa. Su actitud emprendedora, su voluntad de lucha, su rebelión frente a la injusticia, su deseo de éxito y la moral positiva que lo caracterizan, salvan cualquier otra deficiencia, incluida la posibilidad de su origen humilde. Porque el teatro romántico es, además, voluntariamente emotivo e identificativo con esta figura heroica del perdedor *malgré lui*, que lucha contra todo tipo de adversidades y deja, en su desgracia, un cúmulo de adhesiones claras hacia su desdichada rebelión, incluidas las del espectador. Por ello, Rugiero, Manrique, Diego, Álvaro o Gabriel —nobles

que lo ignoran o que lo ocultan— hacen acopio de otros valores de dignidad y valor: los de su propio talante ante la vida.

2.° La protagonista femenina es, en el cuadro de las funciones teatrales, el objeto del deseo del héroe. Pero, si nos atenemos a su caracterización, enseguida observamos que no lo es sólo en cuanto a mujer, sino en cuanto a dignidad. Es decir que Laura, Isabel, Leonor, etc... al ser ricas nobles propician, en cuanto tales, la posibilidad inmediata del ascenso y de la reivindicación burguesa de su origen *sine nobilitas.* Su papel no es sólo el de mostrar la abnegación y entrega de la mujer al hombre que ama —entrega que ha de ser ilimitada, incluyendo la rebelión contra su propia casta— sino que conlleva la aceptación, desde su *status* nobiliario, del origen oscuro del protagonista. La mancha de ese origen queda así lavada, no sólo por las virtudes del héroe, sino por la aceptación que de ellas hace la heroína desde el plano superior de sus apellidos nobiliarios. La mujer del drama romántico es, pues, una clara simbolización de la nobleza que pacta con la burguesía.

3.° El personaje del antagonista se caracteriza, como ya dijimos, por su inflexibilidad y su dureza. En efecto, la profesión de juez que realizan don Rodrigo de Santillana o Pedro Morosini apunta hacia esa posición legalista de la defensa de los privilegios. Y la soberbia de los Vargas o de los Artal o los Azagra, que no atienden a más razones que su orgullo aristocrático, abonan aún más esta inflexibilidad ante cualquier pacto o admisión de los advenedizos que, mediante matrimonio con sus hijas, hermanas o prometidas, intente legitimarse ante la casta de los nobles. El antagonista es, pues, a niveles simbólicos, la representación prototípica de la nobleza no pactista, que no acepta las aspiraciones burguesas y no desea declinar en modo alguno los privilegios, inmerecidos e injustos, que les otorga su cuna en la escala de valores del antiguo régimen.

Dado este paso de explicación social de los personajes, como arquetipos simbólicos de una actitud ideológica y de un comportamiento coherente con la misma, si los denominamos, correlativamente, A), B) y C), tendremos el siguiente triángulo de relaciones de interdependencia:



De lo que se sigue que A quiere a B, que le corresponde recíprocamente. A su vez C quiere a B (que es su hija o su amada), pero B se rebela contra el amor de C, a causa de A. Por su lado, entre A y C existe un antagonismo insuperable en la totalidad de las obras reseñadas.



Las motivaciones de estos distintos afectos y desafectos son muy nítidas a niveles de interpretación del drama privado. La pasión de dos amantes como A y B tiene toda la lógica de todas las pasiones: derribar las barreras que se interponen entre ellos. Igualmente, el antagonismo entre A y C se explica como una incompatibilidad de intereses. Y, aunque más compleja en sus alternativas (Laura Morosini no se enfrenta abiertamente a su padre Juan; Leonor de Vargas quiere redimir la culpa que tiene en la muerte de su padre, el marqués de Calatrava, etc.), la relación entre B y C es de un semiantagonismo motivado por el conflicto entre los intereses y los sentimientos.

Si sucede así en la relación privada, ¿qué ocurre en el contexto público que se simboliza a través de ella? La búsqueda de legitimidad de una burguesía dotada de buenas cualidades apenas encuentra eco en sectores minoritarios de las antiguas clases nobiliarias. Y ello conduce inevitablemente a pugnas y enfrentamientos sangrientos entre los burgueses y los sectores poderosos que se niegan al reparto de las funciones políticas y administrativas. De ese enfrentamiento nada bueno puede seguirse, excepto la división de la misma nobleza, escindida en su capacidad de apostar o no por el futuro. Y la aniquilación y muerte de los personajes incapaces de entenderse y de complementarse.

Esta lectura sociopolítica del drama romántico posee, además, claves de una indudable pretensión moral. Por ejemplo, en cuanto a la escisión en el seno de la misma familia nobiliaria, es de resaltar que el marqués de Calatrava arroja a su propia hija de la familia al decirle:

«Marqués.—No soy tu padre... aparta... Y tú, vil advenedizo...»

Y, al final de la escena (la VIII de la Jornada I) prosigue:

«—Aparta; sacadme de aquí... donde muera sin que esta vil me contamine con tal nombre.
Leonor.—¡Padre!
Marqués.—Yo te maldigo.»

La escena es exactamente la inversa de la que se produce en la última escena del acto III de *Traidor, inconfeso y mártir*, donde es la hija quien reniega del padre:

Aurora: Si eres mi padre tú
¿por qué te extrañas
del infernal rencor que arde en mis venas?
La que tiene su sangre en sus entrañas
sólo puede tener sangre de hienas.
Suéltame, pues, de tu sangrienta mano.
Mi padre era Gabriel y su asesino
y el de mi madre, tú.
Rodrigo: Pero el destino
te une hoy a mí.
Aurora: Lo intentarás en vano:
(desprendiéndose de él)
muerta mejor que a tu existencia unida.
Reniego, huyo de ti: mi ser olvida
y el nombre de hija que tan mal empleas.

Aparte de las ricas claves psicoanalíticas que la posterior escuela freudiana pueda encontrar en esta rebelión de las hijas contra los padres, lo que en el drama romántico interesa desde la perspectiva que lo abordamos es, ante todo, su lenguaje de advertencia de calamidades sin cuento si la oposición nobiliaria al pacto con los burgueses llega hasta la obcecación.

Y, en ese sentido, tiene especial valor moral el infeliz término de cada una de las obras. Porque al autor romántico no le interesa tanto mostrar la posibilidad de triunfo de sus héroes sin fortuna (todos ellos fracasan en su empresa) cuanto las razones de conveniencia de que ese éxito se produzca. La identificación del deseo burgués con la rebelión romántica se produce así por vía de catarsis funesta.

En efecto, el desenlace de las obras es trágico. Rugiero, Manrique, Gabriel, Álvaro y Diego fracasan en su empeño. Pierden el amor y la vida. Es más, pierden la una a causa de lo otro. Ni sus sentimientos de innegables capacidades pueden defenderlos con plena satisfacción por el concurso de su mala estrella unido a la fuerte oposición social que ejercen en su contra los poderosos. Pero el sentido de su lucha es claro dentro de esa adversidad. Porque su muerte, que podría haber tenido las características de un castigo individual, arrastra siempre, de manera implacable, a los actantes de la trama, implicándolos en la desgracia colectiva.

Así, don Nuño tiene que escuchar de Azucena, en el acto final de *El Trovador*, la frase fatídica, ya ajusticiado Manrique: «Sí, sí, imbécil, ¿no ves que era tu hermano?» Y Pedro Morosini, en la escena IX del acto V de *La Conjuración de Venecia*, se percata de su condición de padre de Rugiero:

«Rugiero (levantándose).—Que vais a firmar mi sentencia.

Morosini.—No, hijo, no ¡...Ten piedad de tu padre!»

Igualmente, Alfonso de Vargas, al dar bárbara muerte a su hermana Leonor en la escena X de la Jornada V de *Don Alvaro*, o Margarita al sacrificar a su propia hija Isabel en *Los amantes de Teruel* para que el adulterio no sea descubierto, encuentran en su pecado su penitencia, y algo muy querido de sí mismos desaparece con el infortunio de sus allegados.

Este final funesto implica, en el plano del contexto público, una moraleja política evidente: si las clases nobiliarias no pactan con las fuerzas burguesas representadas en los héroes románticos *sine nobilitas* reconocida, éstos perecerán en su lucha, pero arrastrarán a la aristocracia a una desdicha superior a la suya: el tormento de su conciencia al haber disgregado, por intereses de corto alcance, el disfrute de una mayor felicidad a largo plazo.

Táctica y estratégicamente el teatro romántico expone, en clave explícitas y en otras más opacas, los intereses de la revolución burguesa, las limitaciones de sus objetivos, las conveniencias para todos de aceptar ese proceso histórico y las desgracias que se sobrevienen de una resistencia numantina ante lo inevitable.



Posición ideológica de la rebeldía romántica

El desenlace funesto conlleva, en su moraleja, una absolución personal —a título de culpa purgada— de los mismos a quienes socialmente se condena. Esto se produce porque los personajes que hacen su papel de antagonistas del héroe manifiestan, a su vez, sentimientos positivos hacia la heroína. Ese amor les salva moralmente, a la vez que sirve de escarmiento y condena.

Porque ni Pedro Morosini, ni Rodrigo de Azagra, ni Nuño de Artal, ni Rodrigo de Santillana, ni el padre o los dos hijos de la familia Vargas, desean el daño de sus respectivos deudos. Su antagonismo está limitado al personaje de origen oscuro en cuanto a tal, pero —una vez probada su nobleza— ese antagonismo no existiría. Es sólo la fatalidad —el sino sobrenatural— quien hace que sus barreras sociales se conviertan, malhadadamente, en causa de crimen.

Tanto más en el caso de las heroínas. Ni los Morosini quieren la locura de Laura, ni Rodrigo de Azagra la muerte de Isabel de Segura, ni Nuño de Artal la de Leonor de Sese, ni Rodrigo de Santillana la maldición de Aurora, ni el marqués de Calatrava la muerte de su hija, Leonor de Vargas.

En esta carencia de deseo de dolor (donde sólo indirectamente su obstinación en los privilegios sociales ha extendido la mancha de la desdicha hasta sus propios hogares) se basa una importante parte de la catarsis teatral.

Porque si en su mutuo amor, el héroe y la heroína románticos no han logrado superar la condición trágica de sus diferencias sociales, los antagonistas, en su ignorancia de la situación de fondo, tampoco han logrado detener el daño o los efectos del daño producido en los límites deseables. Y se ven, finalmente, implicados, con impotencia culpable, en una trágica bola de nieve que se les cae encima.

Abierto el abismo de la penitencia, el autor romántico parece decir: Mal avenidas y peor libradas saldrán las clases nobles del empeño de preservar sus intereses si no atienden a las reivindicaciones justas que están propugnando quienes, poseyendo otras virtudes, no se les reconoce la nobleza de la sangre.

Evidentemente, esa posición está matizada en cada autor. No es igual la visión de una monarquía popular y carismática, como la que Zorrilla nos propone con el rey don Sebastián en *Traidor, inconfeso y mártir,* que el drama, casi exclusivamente dinerario, de *Los amantes de Teruel,* sancionado en las frases de don Martín Garcés de Marsilla, padre de Diego, en la escena VII del acto IV:

«Martín.—... ¡Hijo de mi dolor! Mi pobreza te robó tu dicha, te desterró de tu patria, te ha hecho morir en tierra ajena. Desde ayer a hoy mi frente anciana se ha vuelto decrépita. Pronto me reuniré con mi hijo.»

Incluso el orgullo de los Vargas, aunque calderonianamente llevado a sus extremos de honor causante de muertes, es visto con indulgencia por una figura hasta cierto punto partícipe de idénticos intereses estamentarios, como el Duque de Rivas. Pero la identificación emocional, que el autor pretende, entre el público y el protagonista,



en su papel de héroe desafortunado, no deja lugar a dudas sobre cuáles son los valores ideológicos predominantes en la simbología social del teatro romántico.

La opción liberal, fuese moderada o radical, de los distintos autores en el momento de escribir sus obras, es ya en sí misma una propuesta de pacto de intereses con las clases tradicionalistas más conservadoras del espectro sociológico español del siglo XIX. Y puede decirse que el teatro romántico deja una mano extendida y abierta para que el sentido común —y la consiguiente evitación de la tragedia— se imponga en los estamentos de mayor predominio institucional y económico.

Esa mano, que se extiende hacia arriba, no se extiende, sin embargo, hacia abajo. Las clases populares quedan relegadas al olvido, cuando no se las vitupera directamente, en la proposición sociopolítica del teatro romántico.

De ello nos ilustra muy oportunamente Martínez de la Rosa, el más comprometido ideológicamente de los autores abarcados, en el acto I de *La conjuración de Venecia.* En la escena III, Marcos Querini diagnostica con suprema lucidez las limitaciones de la rebelión propuesta:

«Marcos Querini.—... Quisiera yo también, y daría mi vida por lograrlo, que se tomasen todas las precauciones para que el pueblo no sacuda su freno, y no empañe nuestra victoria con desórdenes y demasías. Ha nacido para obedecer, no para mandar; y al mismo tiempo que vea desmoronarse la obra inicua de la usurpación, debe admirar más firme y sólido el antiguo edificio de nuestras leyes. Rescatemos, sí, rescatemos de manos infieles la herencia de nuestros mayores; más no expongamos el bajel del Estado a las tormentas populares.»

Sin duda, Martínez de la Rosa, buen lector de Burke y Bentham, y amigo personal de Guizot, tenía muy claras las ideas respecto a lo que debía significar una revolución burguesa, todo lo ajena y distante que fuera posible de las peligrosas revueltas populares de la Francia pre y postnapoleónica.

El moderantismo político, aunque se presente con los grandes aspavientos de una teatralidad romántica, hace guiños ocultos al espectador. Y, en la simbología mencionada del contexto público, puede verse el intento de plasmar, culturalmente, los mismos principios políticos que se plasmaron, como carta constitucional del liberalismo, con el Estatuto Real, que es de 1834, precisamente el año en que se estrenó *La conjuración de Venecia.*

Como se ve, el teatro romántico no propone, ni directa ni indirectamente, una subversión de los valores sociales. No propugna una revolución en el sentido popular de este término, sino —mucho más adecuadamente con los intereses burgueses— una conjuración. Y, en su lectura más íntima, un pacto.

Un deseo, en suma, de que los advenedizos sin título ni cuna sean aceptados por la totalidad de las fuerzas nobiliarias en atención a la conveniencia de que esto suceda, tanto para no dividir los intereses paralelos de las clases dominantes, cuanto por no enfrentar a sectores de influencia en una lucha fratricida, de resultado incierto y en la que todos, de una manera u otra, pudieran salir como perdedores.



Por eso, el conjunto de los valores que interesan a las dos clases sociales en juego, no se vulneran en ninguna de las obras. Los conceptos de religión, sociedad o familia no se cuestionan en cuanto a tales en el teatro romántico y aún podría decirse que salen muy fortalecidos del embate que, como conflicto coyuntural, da vida a cada una de las obras.

Prudent Louis Leray:
***Teodora Lamadrid* (1856)**

Equilibrio ideológico, pues, de notable habilidad, para defender —alardeando de rebeldía— una postura social de un significativo convencionalismo. Y habilidad, igualmente, para transmitirlo no mediante invocaciones directas al espectador, sino mediante los tejidos emocionales de una situación doméstica aparentemente personal y reducida en sí misma, pero que conlleva una simbolización interna que la trasciende a su contexto público.

Pedro J. de la Peña





Diván de Mangana

Soneto (al vuelo) de Cuenca

Sobre las ancas de la luz más suave,
Cuenca compite con las altas nubes,
haciendo eses, deletreando uves,
ajena al cartabón, suelta de llaves.

Amazona feliz, en su aeronave,
enajenada y sola, sube y sube
en busca del Grial de los querubes,
alma de piedra y corazón de ave.

Testigos de su vuelo sin alcance,
Huécar la ciñe; Júcar la refleja,
bella Dïana en su caudal dormido.

Y le dicen adiós, en ese trance,
juncos y torres, álamos y rejas,
ciudad ya lejos del mundanal ruido.

Oda (barroca) a la Ciudad Encantada

1

Llamad a Odón de Buen y que él nos diga
quién amotina a esta Babel beoda;
por qué grita, hecha furia, la geoda
y Leviatán batalla con la hormiga.

Que un dios, si no deponga su fatiga
homérica y, en trance de rapsoda,
cante la Iliada de la piedra en oda
y la Odisea de la arisca ortiga.

¿Campo de Marte? ¿Templo de Agrigento?
Reino de Pan, acaso, y del acento
bucólico y mistral de su ocarina...

Arpa de roca, sí, a la que arranca
el viento con su olímpica carlanca
ayes por una Atlántida de ruinas.

2

Piedras solares, lunas de alabastro.
No sé si esfinges, no sé si merinas
pastando entre la hierba, concubinas
del delirio otomano de algún astro.

A tientas, ciego de ira, tras su rastro,
Eros abate con su tirachinas,
un imposible sueño de sabinas,
la ilusión del serrallo en este castro.

Damas de pedernal alguien las quiso,
en la frontera misma del espanto...
Danaides con el tedio en las pupilas.



Arrojadas, al fin, del paraíso,
achican soledad, voltean llanto,
a medias diosas, por mitad sibilas.

3

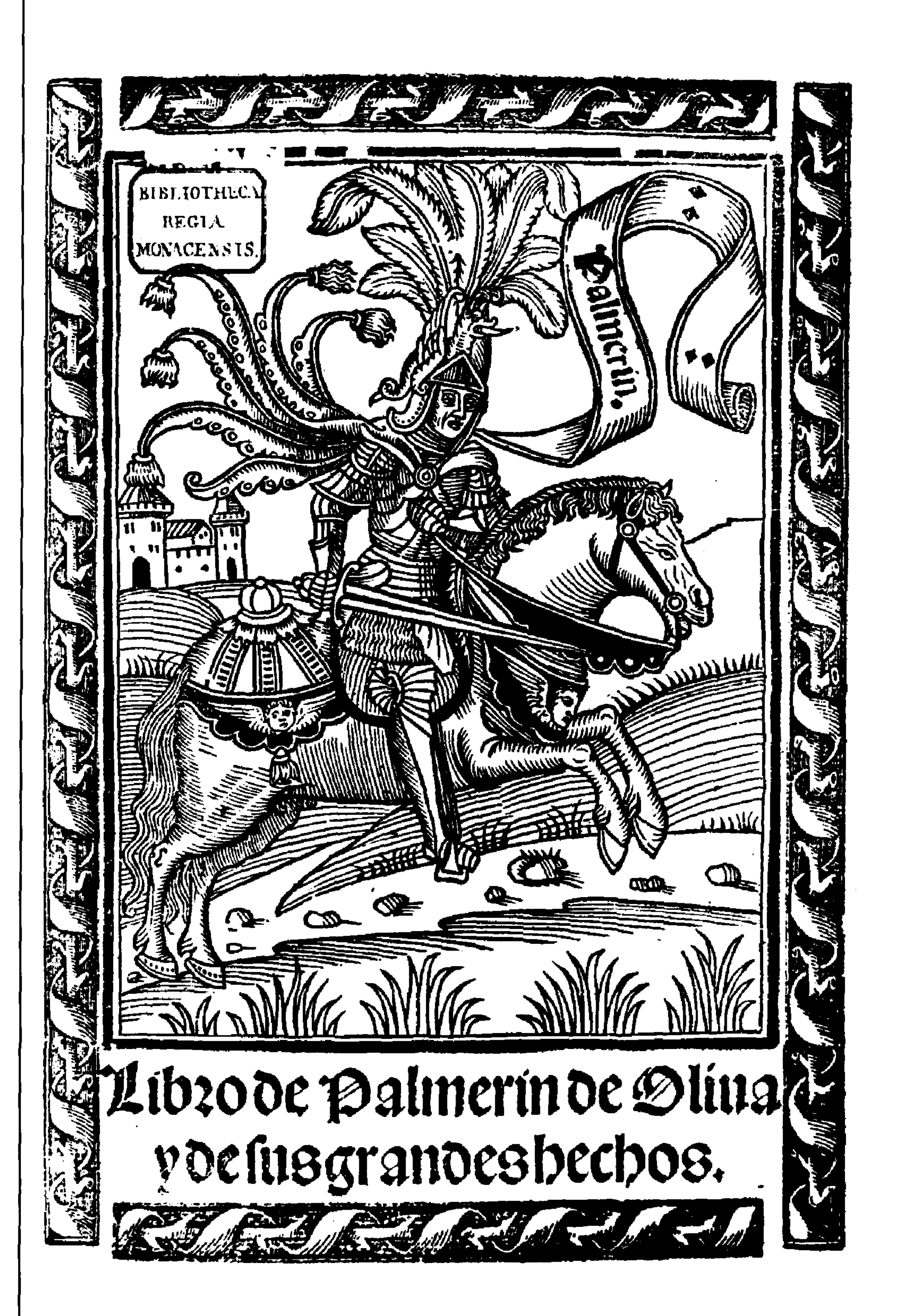
Ciudad de sal que Eolo descabeza
y arrasa y triza con su espada al cinto.
Réplica del minoico laberinto,
copia de Knossos y de su grandeza.

Y, únicamente, la naturaleza
es la dueña y señora del recinto.
Valle de Josafat, Edén extinto
de la melancolía y la tristeza.

Centauros de Quirón semidormidos,
leones de Asurbanipal en rehala,
uros de Aníbal en ingente hato.

Despertad de una vez. Y, enardecidos,
por el cuerno de guerra, abrid las alas
en la ibera algarada de Viriato.

Florencio Martínez Ruiz



Portada de Francisco Vázquez?, *Libro de Palmerín de Oliva* (Libro I) (Sevilla, Jácome Cromberger, 1553)



El realismo mágico en la expedición amazónica de Orellana

A lo largo de los últimos cincuenta años, las expresiones «realismo mágico» y «real maravilloso» han circulado íntimamente unidas al desarrollo de la narrativa hispanoamericana actual.

En 1932, Jorge Luis Borges, sin detenerse en la explicación del concepto, habló ya de «realismo fantástico», expresión que no llegó a triunfar en la moderna historia literaria, pero que sí puso de manifiesto el deseo de compaginar dos ideas aparentemente incompatibles desde el punto de vista racionalista: «realidad» y «fantasía».

Creo que fue el venezolano Arturo Uslar Pietri quien empleó por primera vez la denominación «realismo mágico» al referirse al cuento en sus *Letras y hombres de Venezuela*, en 1948.

Por su parte, de 1949 data la aparición de *El reino de este mundo* del cubano Alejo Carpentier. En su breve e interesantísimo «Prólogo», recuerda su viaje a Haití, de 1928 y nos habla de lo «real maravilloso americano»:

> A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías[1].

Poco después, terminaría preguntándose:

> ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?[2].

Lo «real maravilloso», el «realismo mágico» o el «realismo fantástico», impregnará las más bellas y memorables páginas de Miguel Ángel Asturias, de Alejo Carpentier, de Juan Rulfo, de Augusto Roa Bastos, de Mario Vargas Llosa o de Gabriel García Márquez.

[1] *Alejo Carpentier:* El reino de este mundo, *Buenos Aires, Quetzal, 1977, pág. 13.*
[2] Op. Cit., *pág. 15.*



Y, sin embargo, lo que todos ellos hicieron no fue sino sacar del olvido donde lo había sumido la obsesión cartesiana de la cultura decimonónica, algo que no deja de ser una de las más intensas constantes de la literatura de Hispanoamérica desde el mismo instante de su nacimiento: la transmisión del asombro producido por una realidad que supera en fantasía, en ocasiones, a la propia imaginación.

Tal actitud se encuentra tan generalizada entre los numerosos cronistas del siglo XVI, que se convertirá en uno de los rasgos diferenciadores básicos entre la riquísima historiografía indiana y las historias escritas sobre los coetáneos acontecimientos europeos.

En el *Diario de a bordo*, el día 13 de octubre de 1492, ya mostraba Colón su admiración por las canoas antillanas de la siguiente manera:

> Ellos vinieron a la nao con almadías, que son hechas del pie de un árbol, como un barco luengo, y todo de un pedazo, y labrado muy a maravilla según la tierra, y grandes, en que en algunos venían 40 y 45 hombres, y otras más pequeñas, hasta haber de ellas en que venían un solo hombre. Remaban con una pala como de hornero, y anda a maravilla...[3]

Tres días más tarde, al desembarcar en la Fernandina, actual isla Long, escribirá:

> Y vide muchos árboles muy diferentes de los nuestros, y de ellos muchos que tenían los ramos de muchas y todo en un pie y un ramito es de una manera y otro de otra; y tan disforme, que es la mayor maravilla del mundo cuánta es la diversidad de la una manera a la otra. (...) Aquí son los peces tan disformes de los nuestros que es maravilla. Hay algunos hechos como gallos, de los más finos colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todos colores, y otros pintados de mil maneras, y las colores son tan finas, que no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso a verlos[4].

Y el domingo, día 21, alude a la Isabela, actual isla Crooked, en los siguientes términos:

> Aquí es unas grandes lagunas, y sobre ellas y a la rueda es el arbolado a maravilla, y aquí y en toda la isla son todos verdes y las hierbas como en el abril en el Andalucía; y el cantar de los pajaritos, que parece que el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de papagayos que oscurecen el sol; y aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras, que es maravilla[5].

Maravilla y *maravilloso* son vocablos que se repetirán con insistencia a lo largo de todo el *Diario* y, como acabamos de ver, para referirse, tanto a aspectos antropológicos, como a otros de índole naturalista, como árboles, hierbas, aves y peces. ¿No constituye todo ello un reflejo completo de la naturaleza americana?

Pero el Almirante, con ser el primero, no fue el único, ni mucho menos, que nos manifestó su admiración por las «maravillas» del continente.

El madrileño Gonzalo Fernández de Oviedo, quien tantas veces cruzara el Atlántico y que vivió en la costa oriental de la actual República de Colombia como «veedor de las fundiciones del Darién en Tierra Firme», queda de tal manera impresionado por el mundo americano que, antes de componer su *Historia General y Natural de las Indias*, ya evidencia su fino sentido naturalista cuando escribe en fecha temprana

[3] *Cristóbal Colón:* Diario de a bordo, *Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1985, pág. 92.*

[4] Op. Cit., *pág. 99.*

[5] Op. Cit., *pág. 104.*



el *Sumario de la Natural Historia de las Indias,* dirigido al Emperador y desde cuyo principio declara:

Lo cual (la narración de las cosas de Indias) visto y examinado en el Consejo de las Indias, S.M. mandó que fuese impreso porque a todos los hombres fuesen notorias tan grandes e maravillosas e nuevas cosas[6].

Y después, por ejemplo, en el capítulo XXXVII, entre otros muchos casos análogos, podemos leer con referencia a la costa panameña:

Sabrá Vuestra Majestad que allí, como atrás se dijo, cresce y mengua aquella mar del Sur dos leguas y más, de seis en seis horas (...) E cuando viene la dicha creciente, viene con ella tanta sardina, que es cosa maravillosa y para no poder creer la abundancia de ella sin lo ver[7]

Por su parte, Hernán Cortés, ya en la primera de sus *Cartas de Relación,* alude a las ropas que le obsequió Moctezuma señalando:

Había ropas de hombres y de mujeres muy maravillosas[8].

Y, apenas unas líneas después, añade:

Porque para dar cuenta, muy poderoso señor, a vuestra real excelencia, de la grandeza, extrañas y maravillosas cosas de esta gran ciudad de Temixtitlán (...) algunas cosas bien sé que serán de tanta admiración que no se podrán creer[9].

Claro está que la misma realidad ofrecía a los ojos de estos informadores otros aspectos que, no por negativos, dejaban de ser «extraños» y «fantásticos»:

Y tienen otra cosa horrible y abominable y digna de ser punida que hasta hoy (no he) visto en ninguna parte, y es que todas las veces que alguna cosa quieren pedir a sus ídolos, para que más aceptación tenga su petición toman muchas niñas y niños y aun hombres y mujeres de mayor edad, y en presencia de aquellos ídolos los abren vivos por los pechos y les sacan el corazón y las entrañas, y queman las dichas entrañas y corazones delante de los ídolos, ofreciéndoles en sacrificio aquel humo. Esto hemos visto algunos de nosotros, y los que lo han visto dicen que es la más terrible y espantosa cosa de ver que jamás han visto[10].

Bernal Díaz del Castillo, cuando desde su ancianidad guatemalteca recuerda las circunstancias que vivió en sus años de soldado junto a Cortés, alude a ellas en el «Prólogo» de su *Historia* con el anuncio a los lectores:

En la cual historia hallarán cosas muy notables y dignas de creer[11].

Años más tarde, Pedro Cieza de León, con referencia al Perú, se preguntará:

¿Quién podrá decir las cosas grandes y diferentes que en él son, las sierras altísimas y valles profundos por donde se fue descubriendo y conquistando, los ríos tantos y tan grandes, de tan crecida hondura; tanta variedad de provincias como en él hay, con tan diferentes calidades; las diferencias de pueblos y gentes con diversas costumbres, ritos, ceremonias extrañas; tantas aves y animales, árboles y peces tan diferen-

[6] *Gonzalo Fernández de Oviedo:* Sumario de la Natural Historia de las Indias, *edición facsímil, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, folio I v.*

[7] Op. Cit., *folio XXVII.*

[8] *Hernando Cortés:* Cartas de Relación, *Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1985, pág. 130.*

[9] Op. Cit., *pág. 131.*

[10] Op. Cit., *pág. 10.*

[11] *Bernal Díaz del Castillo:* Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, *Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1984, tomo A, pág. 65.*

tes e ignotos? Sin lo cual, ¿quién podrá contar los nunca oídos trabajos que tan pocos españoles en tanta grandeza de tierra han pasado?[12].

También Fray Toribio de Benavente, al describirnos las fiestas del Corpus del año 1538 en Tlascala, aludirá a la escenografía preparada por los indígenas como a una

cosa maravillosa de ver[13].

Idéntica actitud mantendrá el Inca Garcilaso, cuando desde España recuerda la tierra peruana en la que discurrió su infancia. Y, así, con evidente deje de añoranza, exclamará:

Maravillosos edificios hicieron los Incas, reyes del Perú, (...)[14].

Y, poco después, refiriéndose a la fortaleza del Cuzco, añadirá aún:

Cuyas grandezas son increíbles a quien no las ha visto, y al que las ha visto y mirado con atención le hacen imaginar, y aun creer, que son hechas por vía de encantamiento y que las hicieron demonios y no hombres[15].

Todos estos ejemplos, seleccionados al azar, bastan para darnos una idea de la frecuencia con la que se nos ofrece una plena consciencia de que lo «maravilloso» forma parte de la realidad americana, desde el primer contacto mantenido por el hombre europeo con el mundo americano.

Desde el punto de vista literario, esta presencia de lo fantástico es tanto más digna de ser destacada si consideramos que ocurre en unos momentos en los que la novela caballeresca impera entre los lectores, con toda su carga de países imaginarios, de naturalezas irreales, de poderes sobrehumanos, de seres extraños y monstruosos.

Sin embargo, los cronistas de Indias se limitan a observar el mundo que les rodea, cuyos paisajes, productos, habitantes e historias, superan en mucho a gran parte de las fantasías caballerescas, como tendremos ocasión de comprobar en las páginas que siguen.

A ello aludía don Emiliano Jos en los siguientes términos:

Los prodigiosos hechos realizados desde fines del siglo XV en menos de media centuria, o sea, desde 1492 con el descubrimiento de América, hasta el año de 1538 con la conquista del Nuevo Reino de Granada, prepararon de modo inmejorable el campo de la ilusión para que en él arraigasen las más fantásticas creencias en incógnitos y opulentos reinos[16].

Esta es, en cierto modo, la clave que dará lugar a las aventuras de las que nos ocupamos a continuación.

La inmensidad del centro continental americano, la inabarcable selva amazónica, sigue siendo un misterio en pleno siglo XX, no obstante las numerosas posibilidades técnicas con las que se cuenta en la actualidad, de manera especial en lo concerniente a comunicaciones.

La navegación fluvial es aún el dominante medio de transporte en toda la región. Pero, como es sobradamente conocido, se trata de ríos cuya configuración cambia según la época del año.

[12] *Pedro Cieza de León:* La crónica del Perú, *Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1984, pág. 58.*

[13] *Fray Toribio de Benavente:* Historia de los indios de la Nueva España, *Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1985, págs. 128-129.*

[14] *Inca Garcilaso de la Vega:* Comentarios Reales de los Incas, *BAE, Madrid, Atlas, 1963, vol. 133, pág. 284.*

[15] Op. Cit., *pág. 284.*

[16] *Emiliano Jos:* La expedición de Ursúa al Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre, según documentos y manuscritos inéditos, *Huesca, Talleres Gráficos y Editorial V. Campo, 1927, pág. 53.*



Y en tierra, la condición frecuentemente pantanosa del suelo, la impenetrabilidad de la vegetación, las dificultades para tomar puntos de referencia que permitan la orientación, aparte de los incontables peligros que puedan surgir de la fauna, es evidente que dificultan en grado sumo cualquier posible expedición.

Recordemos cómo concluye la más conocida de sus novelas, centrada, claro está, en la selva amazónica, José Eustasio Rivera:

El último cable de nuestro cónsul, dirigido al señor ministro y relacionado con la suerte de Arturo Cova y sus compañeros, dice textualmente:
Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva.
Ni rastro de ellos.
Los devoró la selva[17].

Y esto se escribía en 1923.

¿Qué de extraño puede tener, por consiguiente, que en el siglo XVI no se desarrollase el deseo descubridor por semejante inmensidad?

Y, sin embargo, hubo dos expediciones que recorrieron toda la cuenca del Amazonas, desde su nacimiento, hasta la desembocadura en el Atlántico. Lo que durante tales viajes ocurrió, más cerca pareció estar de lo imaginario que de lo real.

Las primeras noticias del río datan de 1500 y son las que facilitaron Vicente Yáñez Pinzón, el Dr. García Hernández, Diego de Lepe y el comendador Alonso Vélez de Mendoza, quienes habían avistado su desembocadura y por ella intentaron internarse, aunque sólo recorrieron el curso terminal.

Habría de pasar casi medio siglo hasta que Francisco de Orellana, desde Quito y acompañado por medio centenar de hombres, explorase todo su curso entre 1541 y 1542.

De este viaje poseemos un testimonio valiosísimo, cual es la *Relación* escrita por Fray Gaspar de Carvajal, un religioso dominico, natural de Trujillo, que formó parte de la expedición y que, por lo tanto, nos informa como testigo presencial[18].

El texto fue conocido por Gonzalo Fernández de Oviedo, quien también trató personalmente a Orellana, y en cuya *Historia General de las Indias* lo incluyó[19].

Por su parte, de este viaje también hablan con mayor o menor detenimiento, Francisco López de Gómara[20], Pedro Cieza de León[21], quien conoció personalmente al P. Carvajal, Toribio de Ortiguera[22], el Inca Garcilaso[23] y, desde su retiro en Tunja, Juan de Castellanos recordará al capitán extremeño:

Con quien yo tuve gran conocimiento[24].

La aventura de esta primera expedición la inicia Gonzalo de Pizarro desde Quito y no deja de ser curioso que precisamente Orellana se mostrase partidario de intentar el descubrimiento por tierra.

Se siguieron las huellas del asturiano Gonzalo Díaz de Pineda, quien había surcado ya los cauces de los ríos Cosanga y Coca, cabecera norte, por lo tanto, del Amazonas.

[17] *José Eustasio Rivera:* La Vorágine, *México, Porrúa, 1971, pág. 151.*

[18] *Fray Gaspar de Carvajal: «Relación», en* La aventura del Amazonas, *edición de Rafael Díaz, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1986.*

[19] *Gonzalo Fernández de Oviedo:* Historia General y Natural de las Indias, *BAE, Madrid, Atlas, 1959, Vols. 117-121.*

[20] *Francisco López de Gómara:* Historia General de las Indias, *BAE, Vol. XXII, Madrid, Atlas, 1946.*

[21] *Pedro Cieza de León:* Crónica del Perú, *Cuarta parte,* Las guerras civiles del Perú, *Libro II, «La Guerra de Chupas».*

[22] *Toribio de Ortiguera:* Jornada del río Marañón, *BAE, vol. 216, Madrid, Atlas, 1968.*

[23] *Inca Garcilaso de la Vega:* Comentarios Reales de los Incas, *BAE, vols. 132-135, Madrid, Atlas, 1968.*

[24] *Juan de Castellanos:* Elegías de varones ilustres de Indias, *BAE, vol. 4, Madrid, Atlas, 1944, pág. 156.*



El objetivo del gobernador Pizarro consistía en buscar el árbol de la canela, según declara insistentemente el padre Carvajal:

y por la mucha noticia que se tenía de una tierra donde se hacía la canela, por servir a Su Majestad en el descubrimiento de dicha canela, (...)[25].

Las especias, una vez más, se convertían en acicate para el desarrollo de unos acontecimientos propios para la más fantástica de las imaginaciones. Y, sin embargo, Fray Gaspar es hombre preocupado por el rigor histórico, hasta el extremo de dejar neta constancia de su presencia o ausencia de los hechos narrados:

y aunque esto que he dicho hasta aquí no lo vi ni me hallé en ello, pero informéme de todos los que venían con el dicho Capitán, porque estaba yo con el dicho Gonzalo Pizarro y le vi entrar a él y a sus compañeros de la manera que dicho tengo; pero lo que de aquí en adelante dijere será como testigo de vista y hombre a quien Dios quiso dar parte de un tan nuevo y nunca visto descubrimiento, como es éste que adelante diré[26].

La violencia de la naturaleza, las amenazas de encuentros armados, las hambres extremas, el peligro permanente de lo desconocido, serán compañeros inseparables de los expedicionarios, que en todo momento intentarán sobreponerse a las circunstancias. A veces, incluso, coinciden varios de estos elementos:

porque aunque quisiésemos volver agua arriba no era posible por la gran corriente, pues tentar ir por tierra era imposible: de manera que estábamos en gran peligro de muerte a cabeza de la gran hambre que padecimos; (...) y entre tanto, a falta de otros mantenimientos, vinimos a tan gran necesidad que no comíamos sino cueros, cintas y suelas de zapatos cocidos con algunas hierbas, de manera que era tanta nuestra flaqueza que sobre los pies no nos podíamos tener, que unos a gatas y otros con bordones se metieron en las montañas a buscar algunas raíces que comer, (...)[27].

Sin embargo, en tales circunstancias, se yergue siempre la personalidad de Orellana, que parece elevarse sobre las adversidades, imbatible al desaliento. Así, cuando Pizarro ordena construir un barco porque se decidió a seguir el cauce del Coca,

el capitán Orellana, visto esto, anduvo por todo el real sacando hierro para clavos y echando a cada uno la madera que había de traer, y desta manera y con el trabajo de todos se hizo el dicho barco[28].

Precisamente, su condición arrojada y decidida será la que motivará la separación del grueso de las fuerzas mandada por Gonzalo Pizarro para internarse en las entrañas del continente. Viene a ser algo así como la mítica quema de las naves de Cortés, pues cuando al inicio del viaje comienzan a dejarse sentir los primeros descontentos por lo intenso de las fatigas que se presentaban y, consiguientemente, se plantea la posibilidad de regresar, y abandonar la empresa,

el capitán Orellana, viendo lo que pasaba y la gran necesidad en que todos estaban, y que había perdido todo lo que tenía, le pareció que no cumplía con su honra dar la vuelta sobre tanta pérdida, y así se fue al dicho Gobernador y le dijo cómo él determinaba de dejar lo poco que allí tenía y seguir río abajo, (...)[29].

[25] *Carvajal:* Op. Cit., *pág.* 39.

[26] *Carvajal:* Op. Cit., *pág.* 40.

[27] *Carvajal:* Op. Cit., *págs.* 43-44.

[28] *Carvajal:* Op. Cit., *págs.* 41-42.

[29] *Carvajal:* Op. Cit., *pág.* 42.



Luego vendrán las dificultades impuestas por la corriente del río que impide regresar a dar cuenta al gobernador y que motivarán la separación del grupo mandado por Orellana. Serán dificultades reales o exageradas —no es ocasión de entrar ahora en la polémica de si Orellana se sintió materialmente aislado de Pizarro o si se decidió a romper su dependencia de él—, pero, al menos, alegadas.

Y, una vez más, surgirá la capacidad decisoria del caudillo animoso, quien se decide a construir un segundo bergantín sin contar con medios para ello:

E por no perder el tiempo ni gastar la comida en balde, acordó el Capitán que luego se pusiese por obra lo que se había de hacer, y así mandó aparejar lo necesario, y los compañeros dijeron que querían comenzar luego su obra; y hubo entre nosotros dos hombres a los cuales no se debe poco, por hacer lo que nunca aprendieron, y parecieron ante el Capitán y le dijeron que ellos, con ayuda de Nuestro Señor, harían los clavos que fuesen menester, que mandasen a otros hacer carbón. Estos dos compañeros se llamaban el uno Juan de Alcántara, fidalgo, natural de la villa de Alcántara, y el otro Sebastián Rodríguez, natural de Galicia; y el Capitán se lo agradeció prometiéndoles el galardón y pago de tan gran obra; y luego mandó facer unos fuelles de borceguíes, y los demás compañeros mandó que de tres en tres diese buena hornada de carbón, lo cual se puso luego por obra[30].

Pero, aparte de ser el hombre de ingenio capaz de solventar las situaciones más angustiosas, es el jefe nato, consciente del prestigio con que cuenta ante sus subordinados, de quienes, por otro lado, parece estar siempre pendiente, como en el caso de una de esas agudas hambrunas a las que ya hemos aludido y de la que nos cuenta Fray Gaspar:

Con esta fatiga dicha iban algunos compañeros muy desmayados a los cuales el Capitán animaba y decía que se esforzasen y tuviesen confianza en Nuestro Señor, que pues Él nos había echado por aquel río, tendría bien de nos sacar a buen puerto: de tal manera animó a los compañeros que recibiesen aquel trabajo[31].

También se nos presenta Orellana como hábil negociador con los indígenas, para lo cual se interesa vivamente por el conocimiento de sus lenguas:

Y visto esto por el Capitán, púsose sobre la barranca del río y en su lengua, que en alguna manera los entendía, comenzó de fablar con ellos y decir que no tuviesen temor y que llegasen, que les querían hablar; y así llegaron dos indios hasta donde estaba el Capitán, y les halagó y quitó el temor y les dio de lo que tenía, y dijo que les fuesen a llamar al señor, que le quería hablar, y que ningún temor tuviese que le hiciese mal ninguno; y así los indios tomaron lo que les fue dado y fueron luego a decirlo a su señor, el que vino luego muy lucido donde el Capitán y los compañeros estaban y fue muy bien recibido del Capitán y de todos, y le abrazaron, y el mismo Cacique mostró tener en sí mucho contentamiento en ver el buen recibimiento que se le facía[32].

Es evidente que resulta prácticamente imposible que Orellana conociese la lengua de los *imarais*, pues a tales indios alude el texto, pero al menos sí podemos suponer que dominaba alguna variedad lo suficientemente próxima como para permitir el establecimiento de una comunicación, por elemental que fuese.

[30] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 48.*

[31] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 44.*

[32] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 46.*

No obstante, el interés del explorador extremeño por las lenguas indígenas quedará de manifiesto cuando el padre Carvajal atestigüe:

En este asiento el Capitán tomó al indio que se había tomado arriba, porque ya le entendía por un vocabulario que había fecho y le preguntó que de dónde era natural: el indio dijo que de aquel pueblo donde le habían tomado; el Capitán le dijo que cómo se llamaba el señor desa tierra, y el indio le respondió que se llamaba Couynuco, (...)[33].

No resulta necesario continuar con la transcripción del relato, ya que nos basta con el párrafo anterior para mostrarnos, por un lado, la confección de un *vocabulario* y, por otro, el relativo conocimiento de ciertas modalidades lingüísticas amazónicas, pues queda claro que se mantuvo un diálogo y se trataba de lenguas habladas por gentes con las que éste era el primer contacto establecido por parte de los españoles.

Esta facilidad de Orellana para el entendimiento de las lenguas americanas debió ser conocida, pues se trata de un detalle significativamente recogido por Castellanos:

Por señas Orellana le hablaba
En el discurso deste su viaje,
Y todos los vocablos asentaba
Según comprehendía del salvaje;
Hasta ver si por ellos alcanzaba
Inteligencia cierta del lenguaje,
Porque tuvo de lenguas gran noticia,
Y para las hablar mucha pericia[34].

Precisamente será a este indio capturado cerca de Trombetas a quien se le demandará información sobre las «amazonas».

Los españoles distinguieron algunas mujeres entre los indios que les combatían, las cuales evidenciaban destreza en el manejo de las flechas y ello fue suficiente para aceptar como real el mito de las mujeres guerreras, las «amazonas», quienes terminarían dando nombre al río, ya que hasta entonces se le había denominado «Marañón», o «Mar Dulce»:

La madre dél es tal y tan extensa
Que no la vio mayor hombre viviente,
Y ansí, por ser grandeza tan inmensa,
Mar dulce le llamamos comunmente[35].

A partir de esta primera expedición se convertiría en el «Río de Orellana», el «Marañón» o el de las «Amazonas», término que acabaría por imponerse, con los siguientes desplazamientos de los demás.

Respecto a la verosimilitud de la existencia de mujeres guerreras en las riberas del río, Fray Gaspar de Carvajal nos ofrece un testimonio de incalculable valor:

y vinieron hasta diez o doce, que éstas vimos nosotros, que andaban peleando delante de todos los indios como capitanas, y peleaban ellas tan animosamente que los indios no osaron volver las espaldas, y al que las volvía delante de nosotros le mataban a palos[36].

[33] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 85.*
[34] *Castellanos:* Op. Cit., *pág. 157.*
[35] *Castellanos:* Op. Cit., *pág. 157.*
[36] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 81.*



Si tenemos en cuenta la ya comentada proximidad que en ese momento se daba entre «mito» e «historia», no resulta extraño comprender la rapidez con la que en este viaje nació el mito amazónico. Sigamos, pues, con el relato del fraile dominico:

El Capitán le preguntó (al indio capturado en Trombetas) qué mujeres eran aquellas (que) habían venido a ayudar y darnos guerra: el indio dijo que eran unas mujeres que residían la tierra adentro siete jornadas de la costa, y por ser este señor Couynuco sujeto a ellas, habían venido a guardar la costa. El Capitán le preguntó si estas mujeres eran casadas: el indio dijo que no. El Capitán le preguntó que de qué manera viven: el indio respondió que, como dicho tiene, estaban la tierra adentro, y que él había estado muchas veces allá y había visto su trato y vivienda, que como su vasallo iba a llevar el tributo cuando el señor lo enviaba. El Capitán le dijo que si estos pueblos eran de paja: el indio dijo que no, sino de piedra y con sus puertas, y que de un pueblo a otro iban caminos cercados de una parte y de otra y a trechos por ellos puestos guardas porque no pueda entrar nadie sin que pague sus derechos. El Capitán le preguntó si estas mujeres parían: el indio dijo que sí. El Capitán le dijo que cómo no siendo casadas, ni residía hombre entre ellas, se empreñaban: él dijo que estas indias participan con indios en tiempos y cuando les viene aquella gana juntan mucha copia de gente de guerra y van a dar guerra a un muy gran señor que reside y tiene su tierra junto a la destas mujeres y por fuerza los traen a sus tierras y tienen consigo aquel tiempo que se les antoja, y después que se hallan preñadas les tornan a enviar a su tierra sin les hacer otro mal; y después, cuando viene el tiempo que han de parir, que si paren hijo, le matan y envían a sus padres, y si hija, la crían con muy gran solemnidad y la imponen en las cosas de la guerra[37].

Todas estas declaraciones tan prolijamente recogidas resulta difícil creer que fuesen inventadas por el padre Carvajal. Cabe, por tanto, preguntarse, ¿eran simples embustes del indio interrogado, quien intentaba así despertar la curiosidad en las fuerzas expedicionarias con objeto de que por buscar la tierra de las amazonas se adentrasen en la selva, con los consiguientes riesgos? ¿También se inventaría el indio los setenta nombres de pueblos que cita?

Existe, claro está, la posibilidad de que Orellana, pese a sus cualidades como conocedor de lenguas indígenas, no entendiese bien las declaraciones de su interlocutor y entonces las supliese con lo que él imaginaba debido a los mitos que previamente conocía. No obstante, suponiendo que así fuera, no deja de llamarnos la atención la minuciosidad de las informaciones, así como la coherente relación de todo lo narrado.

Por si fuese poco lo ya mencionado sobre las amazonas, a ello le añadirán elementos procedentes del mito del Dorado y surgirán inevitablemente las evocaciones de templos con ídolos de oro, lujosos edificios, riqueza de joyas preciosas, etc., que se completarán con los informes de lo que están viendo en ese momento y que no dejan de ser datos de incalculable valor para el antropólogo y el historiador actuales. Así, siguiendo la costumbre mantenida desde los primeros cronistas, nos hablarán del modo de vestir, de los animales de que se sirven, de sus estructuras sociales, etc.

Tal inquietud por la cultura prehispánica la hallamos no sólo en los misioneros, sino en simples soldados, como es el caso del capitán Orellana, hombres que, por otro lado, tampoco poseían especial instrucción. Sin embargo, con su actitud, revelan verdadero interés por el conocimiento y la comprensión del mundo americano.

[37] *Carvajal:* Op. Cit., *págs. 85-86.*

Así pues, leemos en la *Relación* del padre Carvajal:

y andan vestidos de ropa de lana muy fina, porque en esta tierra hay muchas ovejas de las del Perú: su traje es unas mantas ceñidas desde los pechos hasta abajo, encima echadas y otras como manto abrochadas por delante con muchos cordones; traen el cabello tendido en su tierra y puestas en la cabeza unas coronas de oro tan anchas como dos dedos y aquellos sus colores. Dijo más: que en esta tierra, según entendimos, hay camellos que los cargan (debe referirse a las llamas), y dice que hay otros animales, los cuales no supimos entender, que son del tamaño de un caballo y que tienen el pelo de un geme y la pata hendida y que los tienen atados, y que destos hay pocos (posible referencia al tapir, o *Tapirus Americanus)* (...) y todo lo que este indio dijo y más nos habían dicho a nosotros a seis leguas de Quito, porque destas mujeres había allí muy gran noticia, y por las ver vienen muchos indios el río abajo mil y cuatrocientas leguas; y así nos decían arriba los indios que el que hubiese de bajar a la tierra de estas mujeres había de ir muchacho y volver viejo[38].

Estas últimas palabras, que repetirá Pedro de Ursúa cuando años más tarde recorra el mismo itinerario, parecen ratificar el hecho de que se trataba de ideas divulgadas en el Perú:

y un día, tratando negocios de jornada, dijo (el Gobernador): «Entendido he que algunos soldados del campo dicen que no hay que buscar más en esta jornada y que sería bueno volver al Perú. Nadie se canse, ni trate de ello, porque ahora comenzaremos, y les hago saber que los que ahora son muchachos han de envejecer buscando y descubriendo la tierra, sin salir de ella»[39].

Pero volvamos a los episodios maravillosos del viaje de Orellana, entre los cuales no podía faltar la consideración mágica del canto de ciertas aves:

Aquí se avisó de una cosa no de poco espanto y adivinación a los que la vimos, y fue que a hora de vísperas se puso sobre un árbol debajo del cual estábamos aposentados un pájaro del cual nunca oímos más del canto, que a muy poca gran priesa hacía, y distintamente decía huí, y esto dijo tres veces dándose muy gran priesa. También sé decir que este mismo pájaro u otro oímos en nuestra compañía desde el primer pueblo donde hicimos los clavos, y era tan cierto, que notando que estábamos cerca de poblado, al cuarto del alba nos lo decía desta manera: huí, y esto muchas veces: quiere decir que era tan cierta esta ave en su canto que lo teníamos ya por tan cierto como que lo viéramos, y así era que cuando se oían, nuestros compañeros se alegraban, y en especial si había falta de comida, y se aparejaban a ir todos a punto de guerra. Aquí nos dejó esta ave, que nunca la oímos más[40].

Si de antigua podemos calificar la tradición literaria que confiere expresiones mágicas a ciertas aves (recordemos la corneja del *Poema de Mio Cid;* el ruiseñor, cómplice con su canto de las citas nocturnas de los enamorados; la odiada alondra que al anunciar el alba ponía fin a la reunión de los amantes; la hasta la muerte fiel tortolica del *Romancero...)* ¿cómo no iba a prolongarse en un mundo, como el americano, de tan rica y llamativa avifauna?

Determinados fenómenos naturales no pueden por menos también de ser considerados como fantásticos, tál es lo que ocurre con el flujo y reflujo de la marea sobre el Amazonas, perceptible incluso a unos mil kilómetros del mar[41], debido tanto a lo

[38] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 87.*

[39] *Ortiguera:* Op. Cit., *pág. 251.*

[40] *Carvajal:* Op. Cit., *págs. 89-90.*

[41] *Rafael Díaz: Nota 139 a Carvajal,* Op. Cit.



acusado de la marea en la costa, como a la condición llana del suelo por donde discurre el último tramo del río.

> Aquí conocimos que estábamos no muy lejos de la mar, porque llegaba la repunta de la marea, de lo que no nos alegramos poco en saber que ya no podíamos dejar de llegar a la mar[42].

La alegría que rezuman estas palabras del dominico se debe a una doble causa, ya que si, por un lado, se anuncia el fin de los peligros de extravíos, por otro no podemos olvidar que el objetivo que se propuso Orellana al separarse de Gonzalo Pizarro era el descubrimiento de una ruta que permitiese el acceso al Perú desde el Atlántico. Así pues, la proximidad del mar suponía el éxito de la expedición.

Sin embargo, la marea era tan fuerte en ocasiones, que los arrastraba río arriba, haciéndoles desandar parte de lo que ya se había recorrido, por lo que la llegada al mar, aunque anunciada, se presentaba como algo, no solamente distante, sino casi inalcanzable.

Al Mar del Norte debieron salir, en opinión de León Pinelo[43], por la boca de Paxacará y el Canal Perigoso, entre las islas denominadas actualmente Caviana y Mexiana. Sin embargo, este aparente triunfo no hacía sino plantear nuevos problemas, ya que, aparte de no ser marineros, los expedicionarios no contaban con los mínimos medios necesarios para la navegación atlántica:

> y de esta manera nos pusimos a cuenta de navegar por la mar por donde la aventura nos guiase y echase, porque nosotros no teníamos piloto, ni aguja, ni carta de navegar, ni sabíamos por qué parte o a qué cabo habíamos de echar. Por todas estas cosas suplió nuestro maestro y redentor Jesucristo, al cual teníamos por verdadero piloto y guía, confiando en su Sacratísima Majestad que Él nos acarreara y llevara a tierra de cristianos[44].

No podemos dejar de recordar también otro hecho verdaderamente «maravilloso» de esta expedición. Me refiero a las noticias que sobre la existencia de «cristianos» tierra adentro les facilita una india cautivada en las proximidades del río Madeira. Carvajal los supone sobrevivientes de los que se perdieron con Diego de Ordás, quien, después de haber participado en la conquista de México a las órdenes de Cortés se extravió con trescientos españoles que en 1531 habían salido con él de Sevilla para Tierra Firme, aunque se llegaron a adentrar por el Orinoco:

> Tomóse en este pueblo una india de mucha razón, y dijo que cerca de aquí y la tierra adentro estaban muchos cristianos como nosotros y los tenía un señor que los había traído río abajo; y nos dijo cómo entre ellos había dos mujeres blancas, y que otros tenían indias y hijos con ellas: éstos son los que se perdieron de Diego de Ordás, a lo que se cree, por las señas que daban, que era a la banda del norte[45].

Cuando llegaron al mar habían recorrido, según sus cálculos, 1.800 leguas, distancia que con una equivalencia de 6,2 Km. por legua arrojaría un total de 11.160 Km., cantidad errada por exceso. En cualquier caso, superaron los 8.000 Km. Y, desde la desembocadura, aún habían de navegar dieciséis días más hasta llegar a la isla de Cubagua,

[42] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 90.*

[43] *Rafael Díaz: Nota 155 a Carvajal,* Op. Cit.

[44] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 96.*

[45] *Carvajal:* Op. Cit., *pág. 77.*

donde Orellana se decidiría a continuar rumbo a España para informar de su descubrimiento, de cuya trascendencia no albergaba la menor duda.

La muerte, a su regreso a América, le impediría disfrutar de las mercedes otorgadas en el Nuevo Mundo.

Juan José Amate Blanco





El narrador como crítico

El afuera y el adentro

Hacia 1930, en pleno ascenso del fascismo, algunos intelectuales italianos deciden «descubrir» los Estados Unidos. Ya existe, para esa época, una suerte de folclore norteamericano, basado en la música del jazz y en el cine. La primera guerra mundial ha herido hondamente el narcisismo centralizador de los europeos, poniendo en escena, al menos, a tres nuevas potencias mundiales: Japón, la Unión Soviética y los Estados Unidos. De algún modo, aliados a los vencedores, éstos son también vencedores de sus aliados. De ahí su fuerte y equívoco prestigio en el Viejo Mundo.

Cesare Pavese evoca aquel «descubrimiento» retratando a «una Norteamérica pensativa y bárbara, feliz y pendenciera, disoluta, fecunda, grávida de todo el pasado del mundo y, al propio tiempo, joven e inocente». Pavese nunca estuvo en los Estados Unidos. Por eso, los ve como un gigantesco teatro, desde el espacio exterior al escenario, el patio de butacas italiano. Un teatro donde, «con la mayor franqueza, se representa el drama de todos».

Traducir del inglés, intensamente, es buscar un afuera que permita romper el encierro mental del fascismo. Es, también, salirse de las casillas provinciales de la cultura italiana. Y, por fin, un ejercicio dialéctico de la identidad: mirarse desde fuera para saber mejor quién se es.

Frente a la dinámica americana, la Italia de Pavese se percibe como país del pasado. Cuestiones de romanticismo burgués, resueltas en el «afuera», siguen vigentes entre los italianos. El hoy y el mañana están en ese afuera. Ahora bien: curiosamente, el fascismo se propone como una salida novedosa al capitalismo anglosajón. Algo similar propone el comunismo. Derrotado el fascismo, cuestionado el comunismo soviético, hacia 1946 Pavese pensará en el futuro como chino. Los Estados Unidos ya no sirven como afuera. Intolerancia, caza de brujas y aislacionismo imperial (en síntesis: maccarthismo) siguen al antifascismo de la era Roosevelt. La falta de un adversario retrógrado reconvierte en retrógrado al pensamiento americano.

Los Estados Unidos de Pavese son, como queda dicho, literarios. O por mejor precisar, librescos. Dado que es un escritor quien los considera, constituyen lo exterior de su imaginario. Una sociedad paradójica, fisurada entre su juventud como nación y la vejez de sus habitantes, niños criados por una seca nodriza calvinista. Bernard Shaw también ha observado esta pasaje brusco niñez/vejez en los norteamericanos. En cualquier caso, el reverso de la Italia pavesiana, una nación vieja impregnada de juvenilismo fascista.

Algo falta en la historia intelectual norteamericana: el tesoro elemental de las fábulas infantiles. El «había una vez» de los cuentos de hadas, que son el modelo de toda narrativa, según veremos en Nabókov. Por eso, la poesía norteamericana, para compensar el ausente tiempo fabulesco, desde Walt Whitman, intenta el poema donde el poeta encarna místicamente las fuerzas orgánicas primordiales. Una encarnación que tiene connotaciones sexuales, aunque se resuelvan en castidad. Sobre la viciada sensibilidad europea de 1930/1940 produce un efecto de «trágica y exótica sencillez». Siempre el afuera que interesa a los europeos tiene algo de primitivo (ejemplo: el impacto del arte del Lejano Oriente en la música impresionista, o de la escultura polinesia en el cubismo y el surrealismo). En cualquier caso, la impresión se diluye en la posguerra de 1945, cuando el plan Marshall hace de los Estados Unidos un país más «europeizado».

Dos elementos de la literatura norteamericana privilegia Pavese. Uno es la universalidad de su regionalismo, por oposición a la literatura dialectal italiana, encerrada entre los muros del campanario. La anécdota es local, pero el problema en ella contenido es universal. Ejemplo: el Spoon River de Edgar Lee Masters (que, por aquellos años, traducía también Borges), un pueblucho que es el mundo, porque en él se monta la lucha vida/muerte, espíritu/caos. El otro es lo que podríamos denominar la mirada no profesional del escritor norteamericano. También la observa Sartre en su viaje a los Estados Unidos. Algo que se opone al típico hombre de letras francés, habitante de una república de profesores. El escritor americano mira, preferentemente, al vagabundo, al trabajador precario, al borracho. Pero su borracho no es el poeta maldito de la gran ciudad europea, sino alguien que denuncia la civilización como máquina desde la vida como organismo libre. Es alguien simbólicamente embriagado, no un etílico. Es un individualista en una sociedad masificada, no un endemoniado. El bebedor protesta desde la libertad individual, otra tradición americana.

Aquí tocamos el tema crucial para la mirada europea: el lugar de la tradición. Los europeos cuentan con ella. Los americanos, como carecen de una herencia comparable, la inventan. Parten del núcleo fundacional (Nueva Inglaterra) y buscan algo por inventar. Poe y Melville, por ejemplo, se remontan a las guerras de religión y a los ocultistas neoplatónicos del Renacimiento y el barroco, encontrándose con Giordano Bruno y, más atrás, con Rabelais. Cierta crítica europea censura esta suerte de saqueo al pasado, viendo en los norteamericanos a unos nuevos ricos de la cultura.



Pavese, en cambio, advierte en ello un positivo ejercicio de libertad. La Biblia releída por Melville desemboca en el capitán Achab que persigue a un monstruoso Leviatán y se fascina por él, dando ambigüedad al viejo temblor puritano ante lo sagrado.

Precisamente, son Melville y Hawthorne quienes escudriñan los conflictos de la vida moral y los secretos del corazón desde la misantropía, una perspectiva de la lucidez. Es lo que diferencia a Melville de la «antiliteratura» europea de la entreguerra. Melville pasa por la barbarie y el primitivismo para incorporarse a la civilización, guardando su «memoria previa». En cambio, la antiliteratura europea pone en escena todo un proyecto rebarbarizador. El intento americano es buscar un espacio de encuentro entre la civilización y la vida. Sin renegar de un término en favor del otro, el hombre problemático y carente imagina un mundo idealmente sereno y armónico: de nuevo Walt Whitman. En el otro extremo de la imaginería norteamericana, John dos Passos ensaya la misma salida: la gran ciudad se toma como referencia de la vida: el mundo es una metrópolis. El personaje individual desaparece y, con él, todos sus desequilibrios. En su lugar, una figura típica vive la vida de todos.

A pesar de su juventud, los Estados Unidos tienen una lengua literaria tan identificable y codificada, por ejemplo, como la francesa, y de no menor antigüedad. Pavese advierte en el puritanismo el origen de este código. Los estadounidenses son puritanos y, por ello, les interesa tanto la doble escatología de Joyce y Freud. En la misma época, los italianos se contentan con Boccaccio y Rabelais, demostrando un vínculo secular y pagano del europeo con su propia materialidad. No hay aquí puritanismo y, tampoco, el grandioso antipuritanismo de los grandes puritanos que se observa en América. Por ejemplo, el de Theodor Dreiser, que elimina el puritanismo desde la pedantería científica positivista. Dreiser desplaza la preocupación ética: el personaje dreiseriano no es malvado, sino que la vida es malvada, inconscientemente, desde luego, porque es natural.

En cambio, en William Faulkner (y esto le vale un varapalo a cuenta de Pavese) el puritanismo retorna, en clave de desaliento. La bestialidad y su castigo, en Faulkner, son igualmente ciegos e impotentes, como en una suerte de novela policiaca que no llega a tragedia griega, cuya imposibilidad jadea en un «asmático estilo».

De esta experiencia surge, según se dijo, la lengua literaria norteamericana: una lengua primorosa, tomada del barroco inglés, producida por un literato modélico, encerrado en su torre de marfil y ocupado de saberes ocultos: Nueva Inglaterra, «una provincia puritana de rebeldes antipuritanos». Luego (entre O'Henry y Mark Twain, digamos) la literatura se democratiza por medio del periodismo. Se incorpora al espacio de la geografía literaria el Oeste, antes meramente conquistador, agrario y pionero. Allí, en 1912, se genera un nuevo núcleo de producción imaginaria, opuesto y complementario al Este fundador: Hollywood.

La poesía norteamericana, según Pavese, organiza el verso a partir del orden lógico de los pensamientos y no sobre combinaciones musicales, conforme al modelo europeo romántico-simbolista. Es como una relectura oratoria de la Biblia, que traza una

parábola, ya evocada, entre la poesía de Whitman y la novelística de dos Passos, con Carl Sandburg como eslabón transitivo. Una poesía whitmaniana del quehacer poético, de la cual Pavese excluye a Ezra Pound, tal vez por antipatía política o por considerarlo un poeta incorporado al medio europeo. Es difícil pensar que el narrador italiano ignorase al poeta americano. En todo caso, en esta encrucijada de la poesía consigo misma halla Pavese «la más vital contribución de Norteamérica a la cultura»: la idea de una realidad mística encarnada y aprisionada en la palabra, el «turbador realismo de la vida inconsciente», donde reside lo sagrado de la apelación humana, el decir bíblico.

Hay un caso marginal que Pavese toma en cuenta y que se corresponde a medias con el modelo norteamericano del escritor que no es hombre de letras: Joseph Conrad. A pesar de su origen centroeuropeo y su profesión de navegante, Conrad acaba siendo un escritor inglés, no americano. Y esto no sólo por una cuestión idiomática, sino porque Conrad cuenta sus fábulas trágicas con la distancia elegante de un *gentleman* y porque es proclive a la resignación como forma pudorosa, quizá viril, de la piedad. Sus personajes no aspiran a la santidad, sino a una reconocida valentía.

¿Y si fuera Conrad el inconfeso modelo de Pavese, un escritor no anglosajón que podría escribir en inglés sin adscribirse a ninguna nacionalidad? Esta fantasía tiene cierto asidero al considerarse la posición evidentemente excéntrica de Pavese en la intelectualidad comunista italiana. Un hombre formado en el antifascismo y en la atención apasionada puesta en los Estados Unidos se torna comunista y se pregunta si acaso alguno de sus camaradas quiere vivir en Rusia. O efectúa una crítica solapada a su propio partido bajo las especies de la historia romana: a la serenidad y la tolerancia paganas, los cristianos opusieron su fanatismo radical. La sociedad pagana respondió con persecuciones y matanzas. Luego, los cristianos se instalaron en el poder y se autosantificaron.

¿Era Pavese realmente un marxista? ¿O estaba en el afuera de su propio adentro político? Ciertamente, rescata el valor de la técnica como promotora del cambio social, pero ésta es una idea que viene de la Ilustración. En otro sentido, su visión de la historia como el entero despliegue de la libertad en un juego cuyo ritmo denominamos destino, es claramente crociana y oblicuamente hegeliana. Su conexión con el marxismo resulta un tanto lejana, si bien hemos de recordar que los marxistas italianos tienen raíces en distintas formas del idealismo liberal: Gramsci viene de Croce como Spirito y Della Volpe vienen del primer Gentile. Más bien, Pavese es un antifascista que rechaza el deformante miedo al porvenir impuesto por Mussolini. Luego se suceden la guerra y la liberación de la ansiedad por la brutal terapia del dolor y la sangre. Y el antifascista se queda sin fascismo, al igual que su querida América rooseveltiana. Por eso, su afuera se convierte en la China, país del que nada puede decirnos.

Si de Pavese pasamos a su paisano Tomasi di Lampedusa, advertimos la misma dialéctica, sólo que el afuera depositario de una modernidad ideal es Francia. Ante todo, por la temprana identidad nacional de los franceses, que data del siglo XVI,



cuando Du Bellay hace la defensa de la lengua gala y aparece una epopeya con Francus como hijo de Eneas, heredero de Troya y de Roma, y fundador de una monarquía universal. La nación se constituye como un conjunto humano distinto de los demás, un radical adentro.

El siglo XVI francés es, por otra parte, el tiempo en que el Ego se convierte en Cosmos. Junto al invento del Estado nacional, el invento de la individualidad. Los dos pilares del drama moderno: absolutismo del Estado, absolutismo del sujeto individual. Cada individuo se transforma en un universo y la autobiografía es una miniatura de historia universal: Santa Teresa de Ávila, Benvenuto Cellini, Martín Lutero. Y emerge Francia, «un pueblo egocéntrico y conservador». Y la capacidad de autoanálisis de los franceses, que empieza por considerar las pasiones como objetos desmontables. La conducta humana alcanza la dignidad de objeto científico: la ciencia de lo íntimo. Sólo un pueblo sensual y, al tiempo, observador y deductivo de su propia sensualidad, puede convertirse en inventor de la moderna psicología.

A la vez, Francia se construye como un modelo de la modernidad porque codifica su lengua literaria con Ronsard y los barrocos, abriendo un ciclo que llega a Víctor Hugo y los simbolistas. Recupera a los clásicos grecolatinos en los poetas de la Pléyade y la Biblia en Agrippa d'Aubigné, mientras se instaura la heterodoxia en aquel poema de Papillon de Lasphrise donde se sostiene que Dios es el creador del alma pecadora.

Evidentemente, no son las glorias institucionales de Francia las que atraen a Lampedusa, sino la capacidad de la cultura francesa para generar una sostenida crítica de la cultura misma y una potente zona de inconvencionalidad. La cifra es Pantagruel, ese duende que arroja sal en la boca de los borrachos y que personifica la sed, o sea la proclamación de la carencia.

Rabelais, por su parte, es el ejemplo del intelectual anterior a la Reforma, o sea que es originariamente moderno, es decir tardomedieval. Mientras Erasmo, vaya el caso, es el típico renacentista que busca la claridad y el equilibrio, e imagina una solución teórica que evite las guerras de religión, Rabelais es el hombre solitario, desorientado y ambiguo, que se resuelve en chanzas a las instituciones de su tiempo, empezando por la Iglesia y su proyecto de constituirse en sociedad universal. Rabelais es un enciclopedista de final del medievo, cuyos intereses son «modernos» en un sentido primitivo del término: la ciencia, la medicina, la pedagogía, la libertad de la palabra, la novedad (lo desconocido), la juventud. Su complemento sería Louise Labé, la poetisa que reclama para las mujeres los trabajos no domésticos, o sea el mundo.

Francia tuvo, al revés que Italia, la posibilidad de estar en ese mundo, de hacerse comparable con el afuera. El personaje clave es, en este sentido, Montaigne, paralelo a Shakespeare. En ambos ve Lampedusa: una irreligiosidad impregnada de interés por las vivencias religiosas de los otros, una conmiseración universal teñida de desprecio por los vicios humanos, un desmontaje encarnizado de toda creencia fija, un sereno escepticismo, la negación de las negaciones a priori, la afirmación como una irónica condescendencia, una mirada penetrante sobre la vida que es incapaz de sacar



conclusiones concretas, una necesidad de piedad como amarga contemplación y risa, la enemistad a todo sistema prefabricado, la misma capacidad de irritar a los temperamentos seguros de sí, autoritarios y porfiadamente ilusos. Tal vez, por decirlo con una palabra: liberalismo (aun aceptando lo anacrónico de la palabra única). Su formulación genérica es el ensayo, ese discurso que se desarrolla abandonando el tema original. La libertad de pensamiento proporciona un privilegiado placer: estudiar las contradicciones inherentes a la naturaleza de las cosas.

También Francia es el afuera de Henry James, un norteamericano afincado en Inglaterra y cuyo puritanismo sigue siendo «del lado de allá», como señaló Edgardo Cozarinsky en *El laberinto de la apariencia.* Francia es la referencia extrabritánica constante de James (no Alemania ni Italia, por ejemplo). Pero, al revés que los casos anteriores, el afuera es necesario pero no modélico, si acaso es un modelo negativo que acaba por diseñar un cuadro de carencias propias. Lo dice James cuando compara la vulgaridad francesa («deplorable, democrática y maloliente») con la inglesa, una vulgaridad radical, generosa y consciente del mundo. La ventaja de los franceses consiste en la habilidad con que se apartan de sus más desastrosas situaciones por medio de las ideas abstractas, como un náufrago que se salva subiendo a un bote caído del cielo. El alma está bajo control, pero se pierden de vista las estrellas. Es la capacidad de introspección y de inteligencia en lo individual (el cuerpo) que describe Lampedusa, sólo que negativamente valorada. James pone lo malo fuera, aunque no hace sino contemplarlo con un interés que orilla la fascinación. Lo veremos en ejemplos puntuales.

Eduard Morgan Forster, si se quiere un paisano de James, pone el afuera en la India. Esto se recoge a mano en tantas de sus narraciones *(Un pasaje a la India, La vida futura,* etc.), pero es en las notas de su viaje a la India donde se advierte que Forster, como sujeto privado, estaba comprometido con esta admiración por el afuera que acaba por devenir una profunda dicotomía cultural.

La India de Forster es un país de senderos curvos que desaparecen, obligando al viajero a elegir la dirección. Los caminos carecen de metas determinadas. El orden no se basa en una estructura abstracta, sino en la fidelidad personal. Se evita así el caos occidental, que proviene del debate entre fidelidad y libertad. Es el debate que, precisamente, los ingleses han llevado a la India, el choque de dos culturas de la libertad.

Los indios rinden culto a los héroes y son poco productivos. La brutalidad del pasado se nimba de gloria y se salva de la tristeza museal propia del guerrero británico, que sabe estar sometido a la crítica histórica y poder ser derogado en cualquier momento. El indio es hospitalario y comparte lo que tiene con pobres y ancianos. Comparte y no compite. Si Occidente es humanista lo es en clave individualista, es decir que elabora el vínculo del hombre consigo mismo. El humanismo oriental conecta al hombre con la eternidad y el absoluto, por medio del culto al misterio, la droga y no la ciencia, la desmesura y el vacío, sin conciliación.

El afuera de Forster se distingue de los anteriores. Él no mira a la India como el modelo a imitar, sino como el plexo de valores que contradice y, a la vez, comple-



menta al de los británicos. El encuentro de ambos sistemas da una imagen totalizante de la humanidad pero la idea misma de conciliarlos es europea. La India no vino hacia Europa, sino que Inglaterra conquistó la India. El afuera es, por tanto, un espacio colonial y el resultado de una política de expansión universal.

Finalmente, el afuera indio deja perplejo al viajero inglés. Éste se pregunta si los conquistadores habrán hecho bien llevando a la India los valores occidentales, que son, por definición, valores sometidos a crítica, valores en crisis. Inglaterra llevó la historia a un mundo petrificado por la tradición, la dinámica del tiempo lineal a un espacio detenido en el eterno retorno de una creación que se consuma y se regenera constantemente. Pero en esa pregunta sobre la pertinencia de la conquista está la identidad del europeo. Un indio no podría formulársela. Por otra parte, ¿qué sabríamos del afuera si no hubiésemos conquistado su lugar, si no hubiésemos salido de nuestros adentros?

Forster no es el único caso del conquistador seducido por el conquistado. Hay una tradición de ingleses hechizados por la India, cuyo ejemplo más divulgado es Rudyard Kipling, sin contar los que han cuestionado rudamente la política de conquista, como Cunninghame Graham o Bernard Shaw. En cualquier caso, este afuera indio es el afuera crítico de Forster porque, si se traslada al continente, se reafirma como inglés. Y ello no por patriotismo, sino por sentido de la identidad inglesa, que es fuertemente autocrítica.

El prototipo inglés de Forster es el sujeto de la clase media urbana. Por eso su literatura por excelencia, la narrativa del XIX, es cauta, sólida, íntegra, eficaz, falta de imaginación e hipócrita. El ojo del crítico no percibe a la aristocracia (como los japoneses) ni al pueblo (como los rusos). Su héroe es el muchacho universitario, que vive en pensiones, ejercita juegos obligatorios y desarrolla su «espíritu de cuerpo» entre tutores, prefectos y gimnastas, hasta lograr una mente sofisticada y un corazón primario. Los ingleses no se atreven a sentir: no son fríos, sino contenidos, y ello por razones de cultura y no de raza.

Forster advierte este prototipo en su derredor y dentro de sí. Cuando viaja por Francia, por ejemplo, le sale «el inglesito que lleva dentro»: emotivamente lento, burguesamente tradicional y prudente, deslumbrado por los fastos de la corte monárquica (por caso, los conservados en la muy republicana Francia). Su paradigma es un buen padre de familia suburbano que sólo entiende lo que se le parece, o sea que carece de afuera. Es mister Punch, fundador de esa isla imperial que se dispersa por el mundo proponiendo negocios financieros, con una pistola en la diestra y una Biblia en la siniestra.

Ahora bien: Forster también se reconoce inglés en sus mejores virtudes, que son, precisamente, las derivadas de la Virtud imperialista, es decir la curiosidad por el afuera, por la diversidad de la vida humana, todo ello resumido en un talante liberal que hace a la necesidad de la existencia del otro: el afuera me da la identidad, al revés que a mister Punch.

Nuestro escritor es contrario al fanatismo, o sea a la ética fundada en la teología. Como antídoto propone a los sofistas. Cree en Dios a la manera de Voltaire, es decir siempre que Dios no represente nada, que sea apenas (nada menos) la entidad metafísica de la cual surge la física. Hay que amar la libertad, no la verdad, y odiar la religión, no por falsa, sino por perniciosa.

Llevado al plano social, este razonamiento se denomina tolerancia, que implica aceptar lo desconocido, ya que no podemos amarlo, porque sólo amamos lo que conocemos. Desde luego, esta certeza no asegura el progreso de las sociedades, que conocen misteriosas regresiones (ejemplo: el nazismo). El remedio es el escepticismo, la desmovilización de los prejuicios. Los nazis no son más prejuiciosos que los ingleses. Simplemente, son militantemente prejuiciosos.

«No creo en las creencias» apostilla Forster en una nueva Edad de la Fe (la entreguerra) que retorna a Moisés y a San Pablo. Él se queda con Erasmo y Montaigne, pues aseguran relaciones impersonales entre los hombres, vínculos abstractos, racionales. La otra opción es lo personalizado: el caudillo. El movimiento, la causa, la nación. Es preferible el poder enjaulado en la legalidad que en manos de un genio o un santo. Entonces: la fe queda reducida a lo privado, a lo minúsculo de la intimidad individual, donde Forster ruega a Dios que proteja su/nuestra incredulidad. En el afuera, las dictaduras intentan confundir a los hombres en un solo hombre, y apenas sí logran uniformarlos.

Si pasamos ahora a Vladímir Nabókov, el par afuera/adentro se pone en cuestión y resulta más sutil y complejo de razonar, porque se trata de un caso de exilio. Varias autodefiniciones nos orientan en este campo: «Soy un escritor norteamericano, nacido en Rusia y educado en Inglaterra, donde estudié literatura francesa, antes de pasar quince años en Alemania...». «No pertenezco a ningún continente preciso». La nacionalidad de un escritor valioso —razona Nabókov— carece de importancia: su pasaporte es su escritura. «Soy un escritor norteamericano que fue antes un escritor ruso». A su vez, cuando describe su condición de norteamericano, evoca una primavera en Arizona que le recuerda la Rusia asiática y ártica. Puede mirar orgullosamente a los europeos, como si fuera un ruso, pero no lo haría si efectivamente lo fuera. Es como Witold Gombrowicz en la Argentina, mirando orgullosamente a los argentinos desde una Polonia imaginaria que era, en realidad, un país de expulsión. Otro punto de apoyo es su genealogía, en lo que se parece al mismo Gombrowicz y a Borges, por citar a escritores cercanos y quizá muy estimados por Nabókov (Borges y Robbe-Grillet eran los dos únicos contemporáneos a los cuales admiraba). El árbol genealógico es una planta que se lleva en maceta de una tierra a otra. Lo demás es la afición de Nabókov por las mariposas, que se pasan la vida en el aire.

Hay, entonces, en este caso, un adentro natal, Rusia, del cual Nabókov es dirigido al afuera como lugar valioso y preferible. El decreto cultural de la familia es: edúcate en Inglaterra, en Francia, en Alemania. Luego, el decreto cultural familiar es sustituido por el decreto político de la dictadura bolchevique: vete, no vuelvas. El afuera



deseable se impregna de un elemento compulsivo: es el lugar del exilio. La solución nabokoviana es múltiple. En lo subjetivo, la instalación en la nostalgia: se va a vivir a Suiza para nostalgiar a Norteamérica, así como en Alemania, de joven, nostalgiaba a Rusia. La distancia es el rasgo de identidad. Estar lejos, pero siempre lejos de algo muy determinado y querido. En lo político, este repliegue se traduce en un individualismo liberal que insiste en la defensa del código de libertades públicas. Rechaza las ideas generales y cuestiona al izquierdismo progresista profesional y filisteo, que ejemplifica en Bertrand Russell. En cuanto a Rusia (y aquí hay un fuerte elemento de extrañeza) es pesimista: el intento liberal y el comunista han fracasado, pues llevaron del antiguo despotismo aristocrático a un «moderno» despotismo policiaco.

Hay un tercer orden de problemas que tienen que ver con la lengua literaria en que el escritor se maneja. Es un elemento que hace tanto a la dialéctica afuera/adentro como a la identidad del exiliado, ya que no hay un esperanto de los exiliados, y toda literatura se practica en el marco de una lengua nacional, aunque en el terreno de un dialecto personal.

En 1940 fija Nabókov su crisis de identidad lingüística. Es entonces cuando ya «no puede emocionarse en ruso». A su vez, el inglés le resulta rígido y artificioso, útil para descripciones puntuales pero pobre en recursos sintácticos y en matices. Nabókov se instala, entonces, en una frontera que resulta de un desdoblamiento imaginario, de una esquizofrenia controlada, la que se tiende, según sus palabras, entre la tragedia de lo inefable y el artificio elegantemente manejado. Escribe *Lolita* en inglés y la traduce al ruso, como si fuera la obra de otro. Y en este vaivén fronterizo produce su obra.

En un primer relevo, podemos advertir que el escritor contemporáneo necesita describir su afuera y su adentro. En éste vive instalado y el otro término es el que, imaginariamente, integra su identidad. Si se lleva esta dualidad a la práctica, se obtienen el escritor viajero y el exiliado. En cualquier caso, se trataría de estar en situación extraterritorial, como apuntó George Steiner en su libro homónimo. Nabókov, en clave de crisis, pone en escena el drama expresivo de toda la literatura: el no poder formularse fuera de una lengua nacional y tampoco exclusivamente en ella, sin afuera y sin abismo individual. La escritura es el lugar geométrico entre un dialecto de lo inefable y el código de la lengua, según explicó Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*. Siempre se escribe en la frontera, haciendo equilibrios para no caer de un solo lado. En la realidad del adentro y en lo imaginario del afuera.

Poéticas de la invención

Puestos a conversar por orden de la casualidad (nótese que la casualidad propone un orden) estos escritores no sólo coinciden en preocuparse por la situación limítrofe en la cual se escribe, sino en algún par de asuntos más. Y lo llamativo es que conclu-

yen en lugares parecidos, aunque partiendo de supuestos y orígenes dispares. Quizá los junte la época: son narradores cuya referencia es el realismo, pero que se constituyen a partir de su crítica.

Pavese, quien, por razones de supuesta militancia, debiera defender con mayor énfasis el realismo social y la ingeniería de almas, hace, felizmente, lo contrario. Cuestiona que plantarse en medio de la multitud y observar atentamente su comportamiento produzca ninguna invención literaria, dado que la observación no coincide con la fantasía del observador. Un realista puede tener la compleja curiosidad y el insaciable apetito de personas y cosas de un Balzac, por ejemplo. Pero también puede construir caprichos y erigir figuritas recortables contra un fondo de inverosimilitud poética, partiendo de intrigas fútiles, como Dickens. Lo mismo en cuanto al arte de programa: «Quien busca la felicidad, nunca será feliz; quien quiera hacer el arte de su tiempo *por necesidad histórica,* hará a lo sumo una poética, un manifiesto». De la misma índole es esta reflexión sobre la poética de los géneros: «Una obra de arte no puede cambiar de género así como se muda uno de ropa, por la sencilla razón de que el género no es el revestimiento sino el cuerpo mismo de la obra».

El arte no es del orden de la experencia, sino de lo simbólico. Cada hombre tiene una sola experiencia y esto pasa con los escritores. El arte consiste en obtener el máximo posible de simbolizaciones distintas a partir de una sola experiencia, la cual, de este modo, deviene universal. El ejemplo que trabaja Pavese es, de nuevo, Hermann Melville. Es un marinero que se ha vuelto literato y por eso no presume de bárbaro, sino todo lo contrario. Su memoria de lo sensible da en lo trillado y lo cotidiano. A partir de ello viene la exploración artística por el laberinto invisible de los símbolos y las correspondencias. Melville, entonces, no cuenta su mera experiencia de navegante. La convierte en el anonadamiento del sujeto ante el misterio del mal, simbolizado en el mar, figura de un mundo sombrío e irónico, o sea demoníaco. Misterio, no sacralidad. Del mismo modo cabría razonar cómo Melville resignifica su experiencia homosexual, convirtiéndola en una exploración del doble, esa imagen hallada azarosamente es un viaje y que se convierte en el espejo de la identidad como compañía contrafóbica en el gran viaje de la vida (piénsese en la pareja masculina de *Moby Dick).* En definitiva, no son los hechos vividos, por graves y dolorosos que sean, los que hacen a la sinceridad del arte, su probable vena auténtica, etc., sino la mirada, la elaboración mental y afectiva, la insistencia de ciertos recuerdos, lo que acaba constituyendo la «espléndida monotonía» que es el universo del escritor (Borges apelará a términos similares alguna vez: todo escritor es esencialmente monótono).

Es, entonces, difícil saber lo que se sabe y, en consecuencia, hablar de lo que se sabe. El arte no consiste en transmitir una experiencia ni en ceder unos saberes. Consiste en una constitución mítica que se erige, por su parte, en un saber. Escribir es reconocer un obstáculo accidental y apelar a una suerte de lógica del azar, como las que propusieron Montaigne o Mallarmé. Pavese da ejemplos igualmente azarosos: escribir como quien se pone enfermo o liga con una chica. Pavese no inventaba a



partir de personajes o ambientes determinados, sino de ritmos indistintos, juegos de acontecimientos que son, sobre todo, sensaciones, atmósferas. Aferrando estos eventos, construyendo con ellos un ritmo intelectual que los convierta en símbolos, se produce una realidad dada. Por mejor decir: como si estuviera dada.

Por tanto, lo que resulta definitivo en el arte es la técnica, lo artificioso: algo aproximativo que tiende a la perfección. Es así cómo cada época se plantea radicalmente sus problemas (parecen palabras de Ortega: tanto da quién las suscriba) y crea su propia noción de lo moderno. Se evita, de tal guisa, caer en la superstición de la obra plena, definitiva y eterna. Si se quiere revolucionar el arte, entonces, no basta con pensar en términos de ideologías revolucionarias en lo social. Si no se prescinde de modos expresivos anacrónicos o propios de lugares ajenos, el intento será inútil. Para ser escritor no basta con tener la cultura literaria de una época, la que posee cualquier literato. Hay que duplicar el artificio por medio de la ironía (socrática o romántica): hacer como que se ignora lo que se sabe.

El lugar donde Pavese sitúa la invención es, de nuevo, una zona de fronteras: la adolescencia. Un tránsito que supone un esfuerzo: dejar la infancia y alcanzar la madurez. Pero ni dejarla del todo ni alcanzarla del todo. No se trata de renacer ni de recuperar una rimbodiana virginidad, lo cual conduce al estéril silencio. Se trata, en Pavese, de explorar una poética del mito.

En ella coincide Pavese (quién lo diría) con T.S. Eliot: no hay cultura sin religión, en el sentido de que todo trabajo humano que se fija en normas (y esto podría ser una definición de la cultura) tiende siempre a ir más allá de sí mismo, a no encontrar su consumación. Nunca se acaba de desmitificar, el caos parece inagotable. Ni divulgación ni manual, la cultura es dificultad constante, el trabajo esforzado de ver a los clásicos como contemporáneos y de constituir a los contemporáneos en clásicos.

El mito es un lugar único al cual se asigna un significado absoluto y se aísla de la historia. Algo que está como fuera del mundo porque allí ocurrió algo por primera (y, en consecuencia, única) vez. El santuario de la infancia, si se quiere o, por mejor precisar, la infancia como lugar de la poesía, que es como la imagina la adultez.

Como el espíritu (de nuevo, Croce), el mito es inagotable. Cada creador tiene sus mitos personales, es decir, una infancia inagotablemente revisitada. Su hallazgo se cubre con las especies de la revelación inaudita, de una fiesta ritual que celebra el poder demoníaco del arte, que consiste en echar luz sobre el mito y, al tiempo, conservarlo en su carácter de tal. Lo que los antiguos psicólogos llamaban «admiración»: sentimiento que acompaña a la experiencia de ver una parte de la realidad como original, o sea «única y normativa». Lo que intenta decirnos Proust: la niñez no es lo que fuimos sino lo que somos desde siempre. Recordar es mitificar: salirse del tiempo y saber qué somos. Una sensación despojada de materia: un símbolo. Sólo es nuestro lo que poseemos desde siempre porque nunca lo tuvimos, algo invulnerable a la pérdida. Lo que ciertos filósofos y psicoanalistas llaman La Cosa. Los poetas ya lo habían denominado símbolo.

La infancia, que ya no habitamos, se dispara en dos direcciones. Va a lo preinfantil, el espacio indistinto, el Reino de las Madres, donde no hay palabra sino, acaso, mera suscitación de lenguaje. Y el más allá de la infancia, la frontera iniciática entre el mito y la historia, que las religiones suelen situar en el momento en que adquirimos la noción de pecado.

El mito pavesiano es, pues, aquello que permite aferrar una realidad de otro modo inasible. Es único y, mientras tanto, no cesa de acontecer. Está en el mundo y fuera de la historia. Visto desde dentro es un absoluto. Desde fuera, el devenir histórico. Es la bisagra donde lo absoluto se historiza: la obra de arte. A quien lo concreta, Pavese le otorga el pomposo título de genio. Tal vez lo merezca. En cualquier caso, habita la frontera entre el afuera y el adentro, allí donde suelen proclamarse los vaticinios, las religiones universales y necesarias. En sus adentros, Pavese les da el lugar de la poesía. En el afuera, intentará encontrarles una formulación política. Felizmente, no la hallará.

Lo que para Pavese es el mito, es para Forster la novela. Como otros meditadores modernos del fenómeno, Forster concede a la novela la imprecisa y ambiciosa extensión del discurso sin código, a la manera como los románticos alemanes concibieron el *Roman*, discurso único, total y sin género definido, fatalmente empujado hacia un final inalcanzable y, por ello, discurso fragmentario. «Masa formidable y amorfa, esponjosa región, ficción en prosa de cierta extensión que se dilata de manera indeterminada», describe Forster.

Esta indeterminación amorfa conserva el inefable carácter mítico que, inoportunamente, opina nuestro escritor, ha intentado racionalizar el psicoanálisis explicando los símbolos del inconsciente. La figura forsteriana es divertida: en una novela, una gallina pone un huevo; el psicoanalista intenta persuadirla de que el huevo es un paraboloide.

De la novela sólo podemos desgajar el elemento temporal y la estructura de su «argumento». Novela y reloj son inseparables. Emily Brontë lo esconde, Laurence Sterne lo pone boca abajo, Proust altera constantemente la posición de sus agujas, Gertrude Stein trata de abolir el tiempo y fracasa de un modo ejemplar y aleccionador. En cuanto a la estructura, Forster repite lo que suele decir la preceptiva anglosajona: hay la historia *(story)* y el argumento *(plot)*, que es la explicación causal de los hechos que constituyen la historia. El lector inteligente convierte la historia en argumento.

Este carácter mítico de la novela define el elemento no histórico del arte. Entre una Historia que progresa y un Arte que permanece inmovilizado en el instante mítico, se sitúa la tradición literaria, zona que habita la crítica. Forster, arguyendo escasez de lecturas, se ubica fuera de ella. No obstante su inmovilidad temporal, el Arte, a través de la historia del arte, valga la redundancia, se erige en una vía del saber. Es la explicitación del decir, momento en que se sabe lo pensado. Es la forma dentro de la cual se sujeta el pensamiento y que lo constituye, pues la alteración del decir artístico altera su contenido.



Precisamente, el núcleo de la poética forsteriana reside en la oposición entre la información (que es exacta, externa, veritativa y rebatible) y el poema (que se dota de sentido, autenticidad y es interior y absoluto). Toda literatura, en tanto inmanencia absoluta, tiende a ser anónima (recordemos la historia de la literatura sin autores de Valéry y Borges), porque, en el momento de la lectura, el texto carece de autor. «Olvidar al creador es una de las funciones de la creación». Lateralmente, viene el análisis, que es curiosidad y método. Pero el texto sólo existe en la lectura, momento estructuralmente comparable a la experiencia mística, toda desujetación, salida del sí mismo, anzuelos arrojados al abismo del inconsciente. Síntesis de lo cotidiano y lo extraordinario, el lenguaje es el escenario donde se representa la sorpresa ante lo hecho, lo que convencionalmente se denomina inspiración. Si el crítico piensa antes de hablar, el poeta sólo puede hacerlo después. Finalmente, el modelo de esta clase de discursos es la música, visión fugitiva de la unidad en un universo pleno, algo que existe dentro y fuera del tiempo. Escrita en una determinada fecha y necesitada de la sucesión temporal para ser escuchada, la música se produce en un momento insistente y no histórico. Y esto lo podía decir Forster por experiencia propia, si cabe, porque era pianista.

El arte, entonces, es un estado del ser y no algo que es. Un momento y no una entidad. Por eso le caben tantos dualismos. La figura más gráfica la proporciona André Gide en *Los monederos falsos:* la moneda falsa es auténticamente falsa. Forster acude a otra categoría: la plusvalía. El arte da a su discurso un valor abusivo, proponiendo al lector algo que no le puede ocurrir, algo fantástico que, sin embargo, le ocurrirá en la lectura.

También Henry James intenta desenvolverse en torno a la herencia romántica de la novela-mito («toda narración es misteriosa», etc.). Lo curioso en él es la frecuencia con que sus teorizaciones pueden servir para derogar su ficción. Y viceversa, que es lo más importante. Es como si teorizara al vaciado de lo que cuenta. Lo honro con este aforismo suyo: «Las mentes superiores tienen los defectos de sus cualidades».

La novela es, para James, no un género, sino la reunión de todos los géneros. Un supergénero único que, por lo mismo, se niega como tal. Pero, en cualquier caso, esta mezcolanza de códigos le permite un trabajo interno que juega como alternancia de partes y ajuste de diferencias. Lo que han hecho algunos novelistas de este siglo muestra cómo puede funcionar este mecanismo de Meccano.

La autoconsciencia de la novela es tardía, como si la humanidad se hubiera contado novelas muchos siglos sin darse cuenta de que lo hacía. También el señor Jourdain hablaba en prosa sin saberlo. O, porque, como discurre James, el objeto de la novela es aprensible en concepto y resbaladizo en acto. Su sola razón de existir (sic) es representar la vida. Si representar es traer a la presencia de nuevo algo, entonces quiere decir que la vida está ausente, o nosotros de ella. Ahora bien: ¿sabemos qué límites tiene esta ausencia para que se convierta en objeto? El arte persigue objetivos proyectados y la vida es causalidad inconsciente, inquietud (no se está quieta, vamos), agita-

ción, forcejeo. El arte es clásico y la vida es romántica. Pareciera que su punto de encuentro sólo puede ser ideal. A veces, James recurre a una metáfora sexual: en Inglaterra, la novela es, sobre todo, cosa de mujeres y la mujer desconoce los requisitos de la forma. Es amorfa, como la vida. Forma viril hay en Francia, pero materia vital (o sea: femenina) en Inglaterra. De nuevo, el afuera y el adentro de James.

En otro momento, nuestro autor carga a la novela con la misión de dar cuenta de «la totalidad del conocimiento humano», como si de un positivista convencido se tratara. Pero ¿hay alguna novela de James en que el conocimiento humano tenga límites precisos como para ser objeto de algo? Podría decirse que dicho conocimiento total es mera virtualidad, en cuyo caso el objeto de la novela sería un saber virtualmente total. Incluiría todos los saberes y el saber de esos saberes, y así hasta el infinito. La novela tendría un objeto infinito y sería imposible de escribir, como Flaubert exhibe en *Bouvard y Pécuchet.*

Para salir de este abismo, James hace como el barón mentiroso y se saca del pantano tirándose de los pelos. Propone la pintura como modelo de la narración. Efectivamente, la pintura (se entiende que figurativa) no tiene más remedio que representar cosas y personajes. La materia pictórica es documental (aunque documente una alucinación) y el novelista-pintor ha de trabajar con documentos, como un historiador. Esto se puede ejemplificar y discutir con un relato de James, *The real Thing* (la cosa real, lo real, la cosa efectiva, conducente). Un matrimonio burgués va a un estudio de pintor a retratarse. Posan mal y el pintor acaba por llamar a unos modelos profesionales para que los modelos «reales» los imiten y aprendan a parecer correctos burgueses. Novelista y pintor tratan de incidentes que definen a los personajes, que condicionan los incidentes, etc. Se trata de no imponer a la novela unos temas o aventuras «desde fuera», para no violentar su «correspondencia inmensa y exquisita con la vida». Bueno, si la vida es misteriosa y sólo se la reconoce simultáneamente con la percepción, o sea intuitivamente, es posible que el postulado se cumpla. Pero entonces la vida es una palabra absoluta, es lo que es, como el Dios bíblico. Una tautología. Y ausente, para colmo. Y ése es el asunto de la novela según Henry James.

En efecto, para James la mayor aventura es la identidad, esa historia que nos permite llegar a decir yo soy, tú eres, ella/él es, etc. Como se ve, el etcétera deviene el verdadero objeto de la narración. El etcétera que es una infinita promesa de continuidad, de secuencia. La historia podría ser su fórmula. Finalmente, como quiere Perogrullo ¿no será la historia la materia de las historias? La historia que James ejemplifica con la figura del globo cautivo (la experiencia) atado a la tierra por una cuerda (la imaginación) que limita la latitud de su errancia por el aire. La experiencia negada de Pavese y el aire donde revolotean las mariposas de Nabókov. A todo esto, el arte agrega un alto costo que lleva a la rutina: el lujo. La plusvalía de Forster. Una transacción abyecta con el exceso, que el moralista James está dispuesto a contratar. Hay, desde luego, unos paradigmas. Son los maestros, «ídolos violentos en el bosque sagra-



do». Están inmóviles, fijos a un lugar, como el mito pavesiano, en tanto los demás nos extraviamos y podemos explorar el rumbo tomándolos como referencias.

El ejemplo para James es Flaubert, un anacoreta vestido con la bata que los franceses han convertido en uniforme de la conversación, un artista abrumado por su misión de literato, que escribía por ira y no por amor. Hay más maestros: Maupassant lo es de la fealdad y la vulgaridad, Tolstoi de la elefantiasis, George Eliot de los tesoros de minucias que se invalidan como conjunto, Fielding del decoro británico que es una fatalidad modernizada, Zola de la suciedad e indecencia propias de la amoral naturaleza, Turguéniev de la observación como cacería. El naturalismo, tan potente en tiempos de James, pone al artista como fiador de la ciencia (yo creo que era más bien al revés). Pero, en cualquier caso, falta quien salga de fiador del artista, puesto que Dios ha muerto. O, si se invierte el orden, falta el fiador de la ciencia.

Nabókov también se sitúa en esta encrucijada de la crítica neorromántica al realismo. Lo hace con rigor cuando teoriza y con menos rigor cuando lee a sus colegas, cuya obra recomienda examinar, empezando por la del Todopoderoso. Dios, si algo particular es, es un inventor de historias que son, en última instancia, cuentos de hadas.

Toda novela es un cuento de hadas, según Nabókov, porque abre una vía de acceso a la vida esencial, que es redonda como la pista de un circo que un niño ve por primera vez. Y así, el universo. Mientras el sentido común devalúa todo lo que toca, precisamente, porque es común, vulgar, y torna cuadrado el círculo universal, la actitud mental del niño capaz de admirarse ante algo que percibe como primigenio, devuelve a la mirada la frescura perdida que restaura al hombre de las fatigas de la historia, mostrándole todo lo que la costumbre ha convertido en indiferente.

Es una ruptura de la lógica (no de la razón) y algo monstruoso, pues el hombre es el mono al cual los demás monos de la tribu ven como un monstruo. De nuevo, la frontera, el límite de la pista del circo con la tribuna donde el niño descubre la circularidad del cuento: el arte es ese borde entre el más allá de la historia y el más acá de la individualidad. En ese filo se ponen de manifiesto los detalles que cuestionan el todo. Ejemplo (siempre son cómicos los ejemplos de Nabókov, deliberadamente): alguien entra en una casa en llamas para rescatar un juguete. No se trata de la locura (lo que el sentido común considera enfermedad) sino del genio (la máxima cordura del espíritu). La locura desmembra el mundo pero no lo reconstruye, en tanto el arte desconecta selectivamente lo que desea. El tiempo deja de fluir, el universo penetra en el sujeto por la memoria inconsciente y el sujeto se disuelve en el universo, se torna universal. De allí la universalidad del arte. Una síntesis del adentro y el afuera. Algo que, mal que le pese a Nabókov, también podría decir un psicoanalista.

Toda novela es un cuento de hadas también en un sentido estructural, porque en ella las personas y los objetos existen por la interrelación que guardan entre sí y con el conjunto del libro, dejando, aunque sea momentáneamente, entre paréntesis, lo referencial externo. Ahora bien: lo sepa o no, todo escritor pertenece a una o varias tradiciones literarias, a una historia o a la Historia. Si acude a otro texto y lo mencio-

na, hace una cita. Si esta recurrencia es inconsciente, hay una reminiscencia. Por ejemplo: Jane Austen y Charles Dickens pertenecen a la tradición de la comedia de costumbres y la novela sentimental inglesas del siglo XVIII. Por eso hallamos rasgos dickensianos en Austen, aunque ella sea anterior en fechas. Lo mismo en cuanto a tomar a una muchacha como punto de vista sobre un sociedad, lo que en Dickens suele ser un muchacho convenientemente huérfano o expósito, o sea alguien que ignora su historia.

Madame Bovary es un cuento de hadas si se lee en la perspectiva del marido, cuyo amor «omnipotente, misericordioso e inquebrantable» anima a Emma en vida y aún más allá de la muerte. Emma, en cambio, sucumbe intoxicada por la literatura, porque es una mala lectora, lo mismo que el boticario Homais, que toma por verdadero lo que dicen los planfletos y periódicos librepensadores que habitualmente lee (como los folletines que lee su clienta madame Bovary).

Nabókov insiste en el carácter misterioso de la literatura, como sus inopinados contertulios. Misterioso quiere decir irreductible, algo a lo que no podemos acceder, en lo nuclear, por más que nos aproximemos a él. Y ello no porque don Vladímir descrea de la historia. Por el contrario, admite que los hombres modernos somos mejores que nuestros antepasados, no obstante nuestras recaídas en la barbarie. Pero el tesoro de los poemas homéricos, por ejemplo, permanece tan insondable como en tiempos de Homero. Esto, revertido en el interior de cada obra, se divide en una estructura o esquema estático, y en un estilo que es dinámico, su modo de funcionamiento. El qué de la obra es una síntesis de ambos elementos, y no algo que se pueda abstraer, una objetividad externable (valga la fea palabra), lo que vulgarmente se llama «el tema». Ni supuesto ni dato, sino la obra de un genio (digamos duende, con perdón) una revelación de menudencias. Un discurso que no versa sobre otras cosas, sino que es su propia *quidditas.* No hay en ella ideas generales ni academias de buen pensar, sino obras maestras. Por eso la literatura no es una institución ni se confunde con la historia de la literatura, sino que es una biblioteca de obras privilegiadas, como las que selecciona el lector Nabókov. Es la «democracia mágica» del lector-escritor. En definitiva, algo sin valor práctico, salvo para los profesores de literatura.

Nabókov, abusivamente, reacciona contra las interpretaciones, el hallazgo de símbolos y la mitología sexual del «médico hechicero de Viena». Y hasta arriesga la existencia de formas naturales del arte, como ciertas estructuras numéricas (la tríada, etc). Si se aísla el símbolo del núcleo del libro, se estropea la fruición artística. Sin embargo, Nabókov se ha pasado la vida explicando textos y desbrozando estructuras simbólicas (sus famosos cuentos de hadas) y leer sus textos críticos es algo estéticamente aprovechable. Hay que decirlo en su contra/en su favor.

La historia y el mito no son compatibles, como queda esbozado. Cabría arrimar ahora la reflexión de Thomas Mann, en el prólogo a *La montaña mágica* y en los diálogos del viejo Eliecer con el joven José en *José y sus hermanos*, por más que esta aproximación provocaría un berrinche en don Vladímir. La historia de un perso-



naje es efímera y personal, no puede confundirse con otra historia. Pero cuando el pasado no es simplemente lo ocurrido *(Geschichte)* sino el pozo insondable del tiempo *(Vergangenheit)*, entonces se abre el misterio del propio tiempo, donde la novela deviene fábula.

Por otra parte, la narración de historias siempre supone un elemento histórico dentro del cuento de hadas, las *Märchen* de los alemanes. A esto ha dedicado Nabókov delicadas reflexiones. Si bien la idea moderna de que todo fluye es tan antigua como el hombre, el sentido individualista de la experiencia data de cierta época y está en la base del derecho del artista a concebir su mundo/el mundo. La figura nabokoviana es aguda: un desierto en una de cuyas palmeras hay clavado un cartel que dice «No se aceptan caravanas».

El tiempo existe, insiste, pasa, vuelve, desaparece y se queda. Es inmóvil en sí mismo, un hueco oscuro entre dos golpes, quizá musicales, que fungen de ritmo. No el corazón que late, sino el latido que falta, el síncope que es, también, una síncopa. La superficie del presente es el lugar donde el pasado se escurre. Una memoria en vías de formación. La cúspide del pasado frente a un futuro inexistente. Todo ello conforma el esquema de la historia, del cual el tiempo histórico es un efecto, algo narrable, quizás el cuento de hadas de Nabókov.

Esta visión del tiempo como un ovillo, que no camino, es el punto de crisis entre Nabókov y el realismo, al cual se siente pertenecer y que reaparece en muchas de sus lecturas. La realidad fundamental es una, cree nuestro escritor, pero, según se verá, inaccesible y exterior, por ello, a toda experiencia: metafísica. En todo caso, una obra cuyo autor es rival de cada escritor, y que merece, como todo rival, respeto y estudio.

Frente a esta realidad única e inasible, como una definitiva mariposa arquetípica de las estudiadas por el lepidoptólogo Nabókov, el arte es ficción y engaño, aunque no imitación. El que imita el arte de otro es el filisteo, que finge ser artista y sólo alcanza a engañarse a sí mismo. Lo que un alemán llamaría *Kitsch*.

Lo que habitualmente llamamos «realidad» dista de ser la unidad absoluta antes indicada: es relativa, pues depende de nuestras percepciones sensibles y de nuestra información. Para cierta época, un determinado libro puede ser naturalista. Para otra época, el mismo libro ha perdido toda «naturalidad» y parece exagerado y abusivo. Entonces: es vana toda pretensión de buscar en los libros «la vida real». Esta es la que el hombre medio (finalmente, un ente ficticio, abstracción de las estadísticas) lee crédulamente en el periódico. Resultado de la historia, esta realidad es un proceso, una acumulación gradual que jamás agota su objeto. Su conocimiento, en consecuencia, se dota de un aire espectral, cuyo objeto definitivo atesora o simula hacerlo, el aura del misterio. No menos abstracto es el concepto de «realidad cotidiana», un «término absolutamente estático, que presupone una situación permanentemente observable, esencialmente objetiva y universalmente conocida». Es decir: algo que no existe.

El escritor, entonces, no puede apoyarse en la realidad, como propone el realismo clásico. El punto de apoyo opuesto, al que se aferra Nabókov, es la individualidad. Para graficarla acude a la vieja figura de la torre de marfil, no como celda de aislamiento, sino como domicilio estable en el cual todos pueden ubicar al artista, el que actúa a sabiendas de que, para construirla, hay que matar unos cuantos elefantes. Escribir resulta un desaliento y una alegría, una tortura y un pasatiempo, nunca una carrera ni una fuente de ingresos. Lo caracterizan los rasgos subjetivos que el autor deja en lo que se viene llamando «estilo». Es algo inherente al talento, una facultad natural, que no puede enseñarse ni aprenderse, como ocurre con la lectura. Un escritor sin talento que aprenda rasgos de estilo ajenos tendrá una retórica, pero nunca, estrictamente, un estilo. Este es propio de individuos extraordinarios y geniales, o sea frágiles.

Nabókov nos propone una salida individualista, pero sin caer en la ingenuidad de otorgar al individuo el carácter de absoluto y fundamental. La fragilidad misma del genio lo saca de sí a través de la escritura, que se endereza al mundo. El apoyo es transitorio y no está en el adentro ni en el afuera, sino en el tránsito que lleva del uno al otro. Lo que cabe en este consejo áureo que Nabókov da a cualquier escritor: «Pregúntese si el símbolo que ha descubierto no es su propia pisada».

Por aquí se vuelve a la propuesta geométrica de Barthes. La individualidad no piensa en palabras, sino en imágenes. Ella sola no basta a la escritura. La imagen es como la ola, la escritura es como la espuma. Una novela es un objeto íntimo y lejano, al cual hay que acercar la vista para percibir los detalles. Si Nabókov quisiera, algo preconsciente. Lo que él encierra en otra fórmula: «Un acertijo con soluciones elegantes». Algo que se hace por placer y por dificultad, pero que no se ciñe a misiones (ejemplo: la transmisión de mensajes), ni se somete a ideas generales.

No siempre el lector Nabókov sigue las sugestiones del teórico Nabókov. En general, su mundo de referencias es la novela realista del siglo XIX, en la cual halla tanto el modelo ya inimitable como su contrafaz, el cuento de hadas. De ella parte para observar a los grandes novelistas del siglo XX que la ponen en crisis, a contar desde Flaubert, que es el profeta de la crisis.

Flaubert disuelve la novela en un poema cósmico, donde se narra cómo sólo a partir del ser amado se descubre que el cosmos y el sujeto se corresponden. Flaubert enamorado de Louise Colet cabalga solitario y siente que es un varón, una mujer, los árboles, las hojas de los árboles y el viento que las mueve. En Stevenson, el hombre es dos hombres, uno fascinado por el otro, que lo lleva a la destrucción. Y en Gogol. Y, como James, etc.

Proust desenmascara la vida cotidiana como inauténtica y señala que el arte es la única realidad verdadera de lo real. Su cuento de hadas nos narra la búsqueda del tesoro: la memoria. Por mejor decir: el tiempo que se oculta en el pasado, esa gigantesca miniatura que Cocteau percibe en Proust.

En Kafka, el cuento de hadas es la belleza como compasión que acompaña a lo mortal y perecedero de la condición humana. Todo va a desaparecer y se torna extra-



ño, aunque sea cotidiano. Cuando el hombre muere, acaba el mundo: la vida es religiosa ultimidad. Entonces llega el arte, bajo las especies de un santo solitario, y consuela al moribundo. Gregorio Samsa, convertido en bicho, se vuelve cómico. Podemos preguntarnos, de paso, por qué esa obsesión realista del entomólogo Nabókov en demostrar que Samsa es un escarabajo y no una cucaracha, por ejemplo.

Joyce, a su vez, nos propone un cuento de hadas paródico a partir de la historia como tragedia, compuesta de tres elementos paralelos a los aristotélicos: el presente ridículo, el pasado irremediable y el futuro patético. La novela de Joyce es la aventura feliz de Ulises parodizada por un Destino en clave de farsa. Todo ello, por fin, arropa la tragedia de la escritura puesta en escena en la «corriente de la consciencia»: no podemos pensar siempre con palabras ni las palabras de la vida tienen la importancia constante que alcanzan en la tipografía.

Su trasfondo realista decimonónico juega una mala pasada al lector Nabókov cuando aborda el *Quijote*. Lo considera un libro primitivo y tosco, como si en la literatura existiese esa progresión acumulativa que siempre negó. Quijote y Sancho carecen de gracia, sus aventuras son inverosímiles, sus escenarios son artificiosos y convencionales, sus diálogos son vivaces pero los incidentes son escasos y se introducen novelas de relleno, que Nabókov, evidentemente, no percibe como parodias, según sí las percibe en Joyce.

Los juicios nabokovianos sobre el *Quijote* son de cuño realista, pues suponen que el crítico conoce correctamente la realidad que Cervantes describe torpemente. Le exige un psicologismo anacrónico, no entiende que está ante un texto barroco y rechaza todo pacto de lectura con Cervantes, lo cual lo torna ilegible. Cuando enrostra crueldad a Cervantes cede a esas consideraciones morales que siempre mantuvo ajenas a la literatura. Cuando analiza las ideas del «autor» contradice la autonomía del texto que es uno de sus postulados constantes. No cabe sino concluir que Cervantes es más fielmente nabokoviano que Nabókov.

Poéticas de la lectura

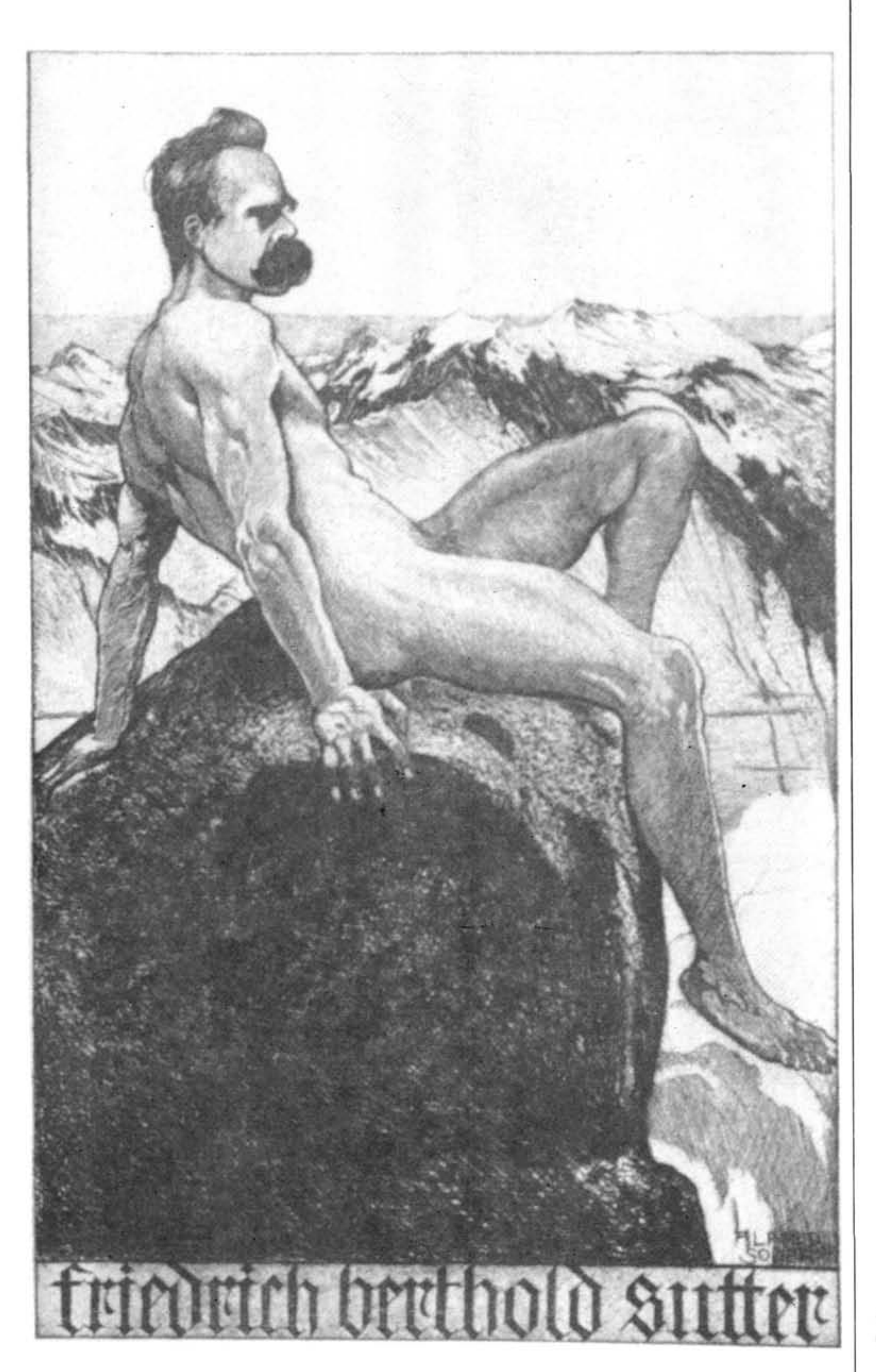
Nuestros indeliberados contertulios se ocupan, por fin, de otro tópico: la poética de la lectura. Pavese hace hincapié en la supervivencia imprevisible de una obra de arte por agencia de la historia. Un texto es conmovedor y comprensible en tanto se vincule con el momento histórico en el cual el lector se constituye como tal, o sea en la medida en que promete al lector «hablarle» de su vida práctica. Hasta la más ociosa lírica parnasiana aborda un problema vital: cómo vivir soñando. Para todo esto hay que superar el síndrome de la lectura profesional, que padecen aquéllos que «en virtud de su largo trato con los libros han perdido el respeto a la palabra escrita».

Para que la lectura ocurra felizmente, Pavese propone sortear un obstáculo que no es específico de esta actividad, sino de cualquier práctica humana: una excesiva

confianza en sí mismo, una soberbia que acaba negando la existencia del otro, la diferencia. Ante una página escrita decae nuestro derecho de olvidar nuestra propia humanidad, la cual siempre comienza (o sea: recomienza) al percibir que otro nos habla. Ser humano es ser interpelado. Se escribe, pavesianamente, para todos. Me permito esta glosa: para nadie. Y esta otra: para cualquiera. La primera glosa es pesimista y la segunda, optimista. Búsquese la conciliación, obviamente, en la lectura. Por ejemplo, la lectura de estas líneas. Si un escritor decide escribir para un sector, un núcleo de intereses, se vende, aunque el comprador sea un colectivo destinado a redimir la historia (la clase obrera revolucionaria, la raza superior, los fieles que recibieron la iluminación o el ejército conquistador de una potencia civilizada). Otra glosa; en este sentido, la escritura ha de ser gratuita. Donación y no enajenación o trueque. Escribo para ti, a condición de ignorar quién eres. Así la lectura puede ser el encuentro de dos seres humanos que rehumaniza al lector. Aunque la realidad exista, quiero decir aunque existan las ideologías, en un libro todo ha de volverse palabras, comunidad de palabras, propiedad colectiva. O, si se prefiere, sociedad, asociación, colaboración. El escritor no cuenta lo que tiene (en el doble sentido de contar: tener en la cuenta y narrar) sino lo que desea, vale decir lo que percibe como carencia. La página puede equivaler a la vida, que está en todas partes y en ninguna, pero, por ello mismo, no es la duplicación de la vida. Es una cosa entre las cosas y también una criatura entre las criaturas.

A esto añade Forster (coincidiendo, no sé cómo ni por qué, con Freud, en *El poeta y la fantasía)* que un libro es válido para un lector cuando en él identifica el objeto de su propio deseo, que antes deseaba pero ignoraba. Se realiza la fantasía de haberlo escrito, así como, al escuchar una música, somos esa música que nos penetra y nos hace vibrar musicalmente. Nuestro cuerpo es uno con el cuerpo sonoro. La fantasía llena, momentáneamente, el hueco entre lo real y lo imaginario, entre lo dado y lo producido.

Nabókov da al fenómeno el carácter de una escena. El artista magistral trepa por la ladera de una montaña sin senderos y, al llegar a la cima, se encuentra con el lector, jadeante y feliz. Se reconocen y se abrazan. Si el libro es eterno (Nabókov cree en tales cosas) el abrazo es también eterno. Las palabras percibidas por la mente se alojan entre los omóplatos(sic). Cada vez que esto ocurre, la literatura opera sobre la historia. Entre los omóplatos está el *meeting point.* Hoy, leyendo a Flaubert, vemos al rey Luis Felipe como un personaje flobertiano, en tanto Flaubert es un burgués en la novela sociológica de Marx, el cual es un burgués filisteo en la novela de artista de Flaubert. Esto no podían preverlo Flaubert ni Marx, ya que el escritor es como un actor que actúa ante un público enmascarado. Las caretas son reproducciones, no siempre fieles ni graves, del rostro del escritor. Con un matiz: en la lectura, por un instante, el lector es individuo y no sociedad. Al salir de la lectura, replantea su lugar entre los demás. La rehumanización de Pavese. A través del mundo propuesto por el escritor, el lector sale y vuelve al mundo.



Alfred Soder: Ex-libris, con imagen de Nietzsche

Finalmente, como moderador de esta tertulia, doy el último turno a Henry James. Este insiste en que el arte se ocupa de problemas de ejecución y no de conducta. Un libro puede tratar de cuestiones morales, pero no es moral ni inmoral. Zola, por ejemplo, es un pesimista ético, pues cree que nuestras acciones están fatalmente determinadas por nuestra herencia genética. Pero sus libros son bellos porque desarrollan una estética tenebrista: Zola busca un objeto en un recinto sin luz, se ve obligado a la revelación por la palabra, a la analogía y a la correspondencia. Es un gran poeta cósmico, según lo describe Mallarmé.

El arte se ocupa de lo extraordinario, pero quien determina este carácter del texto es el lector. A él, estas páginas. Y el saludo final de toda la compañía. Por la copia, la firma que sigue.

Blas Matamoro

BIBLIOGRAFÍA

E.M. FORSTER: *Ensayos críticos,* trad. de Manuel García Viso y Aurelio Martínez Benito, Taurus, Madrid, 1979.

———: *Aspectos de la novela,* trad. de Guillermo Lorenzo, Debate, Madrid, 1983.

HENRY JAMES: *El futuro de la novela,* edición, traducción, prólogo y notas de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1975.

VLADÍMIR NABÓKOV: *Curso de literatura europea,* edición de Fredson Bowers, introducción de John Updike, trad. de Francisco Torres Oliver, Bruguera, Barcelona, 1983.

———: *Opiniones contundentes,* trad. de María Raquel Bengolea, Taurus, Madrid, 1977.

———: *El Quijote,* trad. de María Luisa Balseiro, Ediciones B, Barcelona, 1987.

CESARE PAVESE: *La literatura norteamericana y otros ensayos,* prólogo de Italo Calvino, trad. de Elcio de Fiori, Ediciones B, Barcelona, 1987.

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: *Conversaciones literarias,* trad. de José Ramón Monreal, Bruguera, Barcelona, 1983.

CARTAS DE AMERICA


NAVIG ATIO



Carta de Argentina

Francis Bacon en Buenos Aires

Me voy a referir aquí a una excelente exposición de la obra gráfica de Francis Bacon, la mejor de las que me tocó ver en un mes pasado recientemente en Buenos Aires. La sorpresa para mí era que dicha exposición se llevaba a cabo en una nueva galería que ocupa varios arcos de un viaducto ferrocarrilero de ladrillo, galería puesta bajo la obvia advocación de *Die Brücke* (el puente en alemán), en recuerdo del movimiento de vanguardia de ese nombre que tuvo lugar en Berlín antes de la primera guerra mundial. Colmo de casualidades, ese «puente» fomentó sobre todo el expresionismo, del cual —aunque no lo quiera— Bacon es, al fin de cuentas, un representante tardío.

Un catálogo y un excelente audiovisual de casi una hora, realizado por David Hinton con una larga entrevista al pintor, ponen al público más atento en disposición de recibir el choque que constituye siempre cualquier obra de este violento no conformista.

Francis Bacon nació en Irlanda en 1912, y apenas joven, se encuentra ya en Londres buscando manifestarse en alguna de las formas que asume la vanguardia plástica. Sus primeras experiencias son negativas, puesto que en 1936 se lo rechaza de la gran Exposición Mundial del Surrealismo organizada por André Breton, y el motivo invocado entonces para su exclusión nos hace sonreír ahora por lo dogmático: se lo rechaza «...por no ser bastante surrealista».

Terminada la segunda guerra mundial, pasará unos años en Berlín y en París como decorador. De ese momento se conservan todavía en ambas ciudades alfombras y muebles firmados por él. Regresa más tarde a Londres para probar —sin ningún éxito por otra parte— una carrera de pintor *full-time*.

Si las cosas comenzaron tan mal para él, más de un lector tendría el derecho de preguntarse por qué de unos treinta o cuarenta años a esta parte los críticos le atribuimos tanta importancia. Trataré de explicarlo en pocas palabras. El pintor irlandés fue desarrollando una carrera en lo que —en la jerga artística— podría llamarse la «figuración deformante», aunque de un tipo, sin embargo, profundamente original.

Así como Picasso, ante su inspiración del momento, reaccionaba cada vez de manera diferente (en «estilo» cubista, neoclásico, doloroso, erótico según el humor del día), en ese sentido puede decirse que Bacon, en cambio, practica sólo dos registros: o al igual que Picasso utiliza el pasado como «chispa» que le ayude a poner en marcha la propia obra, o inventa puramente sus terroríficas imágenes de acuerdo a una concepción devastadora de la humanidad. Es frecuente, sin embargo, que en ambos casos se trate de verdaderos «montajes» en los que se transparentan —sin que él lo disimule— iconos que están en su memoria, vistos por él en la realidad o recordados a partir de fotos de seres humanos en lucha, o de animales y fieras atacando a sus presas. Reconstrucción de cosas registradas en la memoria o en la placa, que él modifica siguiendo los impulsos de su propio sentido de la deformación.

Más tarde, a través de la alquimia de un tratamiento y un color —que esos sí son exclusivamente suyos— la «semilla» que había pedido prestada se integra totalmente en lo que llamamos un cuadro de Bacon, un cuadro cuya originalidad absoluta nadie puede discutirle.

Pintor al óleo, al acrílico, últimamente no desdeña tampoco utilizar el pastel, no a la manera sensible de Degas, sino mucho más brutalmente, para obtener una superficie unida, opaca, de color violento que al mismo tiempo resulte aterciopelado.

¿Hasta qué punto todas estas virtudes que estoy postulando pasan a su obra gráfica como la que aquí se

me ofrece en esta exposición? Esa es la pregunta que el perfecto coleccionista debería plantearse cuando arriesga unos miles de dólares en una litografía o un grabado en colores de Bacon. Ya que estas obras sobre papel tratan de ser la transcripción —más o menos fiel— de los imponentes cuadros que el pintor presenta con vidrio y ancho marco dorado, porque según su propia declaración quiere hacerlos «remotos» para el espectador, y evitar así toda posible familiaridad con ellos...

Ahora bien, seamos serios: nadie puede pretender que sobre un soporte de reducidas dimensiones y a través de un procedimiento finalmente mecánico, se logre toda la riqueza del toque personal, del cromatismo vibrado que la propia mano del artista dejó como rastro sobre la superficie de la tela. No hay duda, sin embargo, de que mucho de la agresividad e intensidad originales perduran en los grabados de Bacon, aunque en el peor de los casos nos parezcan apenas el *momento* de la experiencia mayor y más devastadora de sus mejores cuadros.

Bácon, comparado con los gráficos como Picasso, Braque, Miró o alguno de los otros grandes, presenta una inferioridad. Todos ellos pensaron sus creaciones grabadas teniendo en cuenta el procedimiento y el tamaño de la hoja de papel. Mientras que, inconveniente para Bacon, su obra gráfica parece una «traducción» más o menos afortunada hecha *a posteriori* a partir de sus propias telas. Doble violencia, puesto que de una técnica se pasa a otra y de una escala, vastà como la suya, a otra más secreta e íntima.

A todo esto ¿en qué consiste su imaginería? En la mayoría de sus cuadros nos encontramos frente a una violencia exacerbada. No obstante, en una famosa entrevista que hizo Daniel Sylvester a Bacon para explicar su actitud, llega a decir textualmente lo siguiente: «Yo no lo veo solamente a usted, sino que además siento un efluvio total que tiene que ver con su personalidad. Y el hecho de poner todo eso en una pintura —como me gustaría hacerlo en un retrato— significaría que podría yo parecer violento. Casi siempre vivimos una existencia oculta a través de pantallas. A veces pienso, cuando la gente dice que mi obra es agresiva, que sólo he sido capaz de retirar uno o dos de esos velos o pantallas...».

O sea que para él su «trabajo» consiste en desenmascarar —o mejor aún— en *dejar al desnudo* las pulsiones que nos mueven. Esa persona en apariencia plácida (al menos como se lo ve en su audiovisual) no considera que esas imágenes sean feroces, destructivas, aunque admita que casi siempre comportan una fuerte actitud homosexual.

Quienes en el Museum of Modern Art de Nueva York y hace ya más de cuarenta años, vimos por vez primera cuadros de Bacon, antes de saber quién era, quedamos muy impresionados por una de sus obras de grandes dimensiones —*Pintura*, 1946— que después se ha hecho clásica. Bajo un gran paraguas negro una figura alarmante aparece entronizada: a su espalda una res abierta de la cual chorrea sangre...

Vinieron poco después las «variaciones» sobre el admirable cuadro de Velázquez, *Retrato de Inocencio X*, que se conserva en la Galería de la familia Doria Pamphili en Roma. De la serena figura del Papa vestido de rojo y blanco, sentado en su sillón de terciopelo carmesí, Bacon hizo una figura bestial que muestra los dientes como un gorila amenazante: imagen terrible que para nada tiene que ver con un anticlericalismo primario que, por cierto, le debe ser ajeno.

De ahí en adelante la serie continuará abierta con la curiosa característica de pintar una o dos figuras aisladas o enlazadas —siempre masculinas— en acciones confusas difíciles de determinar. Ceremonias secretas donde domina un sentimiento de terror, a menudo presidido —como único testigo— por una triste bombilla eléctrica que cuelga en el centro de esos espacios despiadados que le gustan.

Otras veces practica el retrato, un retrato cruel, puesto que crea las figuras para luego «borrarlas» deliberadamente hasta hacerlas fantasmales. Sus retratos de amigos resultan siempre parecidos aunque en un sentido trágico: «¿A quién se puede destruir sino a los amigos?» ha dicho con una cierta ingenuidad en la mencionada entrevista. Y estoy seguro de que lo dice en serio.

Bacon en ese largo video al que hacía alusión al principio, llega a revelaciones íntimas: por ejemplo, de que, a pesar de tener ampliamente los medios para instalarse del mejor modo posible, ha preferido siempre seguir trabajando en el caos de su viejo estudio. Por otra parte admite que no le interesan las técnicas nuevas, ya que aquello que lo inspira son los documentos gráficos que atesora: recortes de prensa y, en general, todo tipo de fotos. Y cuando el entrevistador con su pizca de mala fe le pregunta qué necesidad tiene entonces de pintar

ya que esas mismas fotos expresan lo que él quería, replica lúcidamente que él hace intervenir un elemento nuevo que la foto no poseía, puesto que lo que le interesa es lograr un factor que haga más intensa la imagen.

Acto seguido rechaza el calificativo de «expresionista», ya que no considera serlo, puesto que —al no creer en nada— nada tiene tampoco que denunciar (como podía haber sido el caso de Munch o de Van Gogh). Modestamente confiesa que el método suyo no puede ser otro que el de la prueba y error *(trial and error)* de los científicos. Así, explica, cuando se pone a pintar no tiene idea previa muy clara de lo que se propone. De todas maneras —agrega—, si como «ilustración» la cámara fotográfica no tiene competencia, puntualiza que en sus cuadros, sin embargo, él espera lograr una mayor concentración.

Ataca, pues, la tela en plena inconsciencia del resultado que puede obtener. En ese aparente caos, hay, no obstante, un cierto orden: a medida que la imagen final se va revelando, siente que tiene que controlarla, ya que ella cambia todo el tiempo y es sólo la sensibilidad la que puede orientar esa imagen —imprevisible— que va apareciendo sobre la tela, evitándole caer en academismo alguno.

Sigue diciendo: como su estilo de pintar le permite crear y borrar, la actividad misma del pincel constituye una marca inconfundible de vitalidad. Podría incluso llegar a arrojar pintura, si con ello lograra lo que se propone. En general, trabaja rápido —dice— puesto que así le dura el impulso desde que empieza sin saber muy bien lo que quería hasta la conclusión de la obra. El choque de formas y colores resulta así una verdadera forma de expresión, pero es sobre todo el movimiento lo que le dicta la estructura que el cuadro va a tener: por eso la foto de un león pronto a matar, un águila que desciende sobre su presa agitando las alas o un combate de box, son algunas de esas visiones duras que considera sus «modelos». Para jactarse enseguida: «Lo que yo hago, la cámara no lo puede hacer», (aunque no pueda después decir cómo logró esa superioridad).

Reconoce, por ejemplo, que el citado cuadro del MOMA de Nueva York fue uno de los más inconscientes que haya pintado. Lo llevaron a hacerlo —sin duda— la «belleza» de los animales colgados en un frigorífico, los horrores cotidianos que muestra la TV... «no soy optimista en nada», reconoce sin amargura y sin triunfo.

Cada vez más audaz con su entrevistador agrega: «Mi interés se concentra en la boca porque ella se me aparece como un cuadro de Turner con sus infinitas tonalidades dentro de la gama del rojo: la lengua, los labios. Admiro a los artistas como Ingres que son capaces de imitar textualmente la carne de la mujer. Miguel Ángel, en cambio, es quien mejor exalta la figura del hombre, su tratamiento del cuerpo masculino es voluptuoso».

Le pregunta el cronista si él quiere pintar la realidad. Contesta Bacon: «Usted es real, algo de carne y sangre. Yo quiero re-hacer la realidad a mi imagen, por eso soy pintor: eso es todo. El color resulta de una sensibilidad psicológica, yo quiero estar lo más cerca posible de lo que pinto. En realidad no me gusta tanto pintar retratos, prefiero los trípticos como en las fichas policiales: de frente, perfil izquierdo, perfil derecho. En cambio los retratos me perturban: muchos de mis amigos retratados murieron, yo también moriré, aunque no pienso en la muerte. Un día llega, eso es todo. La muerte nos persigue como una sombra, está siempre tan cerca de nosotros...

«He practicado los juegos de azar toda mi vida. Me gusta el ambiente de las casas de juego, la atmósfera de los casinos, porque es un espacio concentrado de riesgo. Yo personalmente quisiera que todos ganaran y no sufrieran». Finalmente ante la pregunta crucial: ¿A qué atribuye su carrera? responde con cuatro palabras: «A la buena suerte», *It was good luck!*

Así de sobrio —¿de modesto?— es este pintor que habrá marcado la segunda mitad de nuestro confuso siglo XX.

Apostilla

Un inesperado elogio de la crueldad baconiana se encuentra en el breve capítulo 9 de *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa. No puedo resistir a la tentación de copiar unos párrafos en los que el autor peruano hace hablar al horroroso personaje de «Cabeza I» (1948), reproducida en la edición argentina del libro (págs. 121-122). Dice así: «Perdí la oreja izquierda peleando con otro humano, creo. Pero, por la delgada ranura que quedó, oigo claramente los ruidos del mundo. También veo las cosas, aunque al sesgo y con dificultad. Pues, aunque al primer golpe de vista no lo parezca, esa protuberancia azulina, a la izquierda de mi boca, es un ojo. Que esté

allí funcionando, capturando las formas y los colores, es un prodigio de la ciencia médica, un testimonio del progreso extraordinario que caracteriza al tiempo que vivimos. Yo debía estar condenado a perpetua oscuridad, desde el gran incendio —no recuerdo si provocado por un bombardeo o un atentado— en el que todos los sobrevivientes quedaron privados de la vista y el pelo, a causa de los óxidos. Tuve la suerte de perder sólo un ojo; el otro fue salvado por los oftalmólogos luego de dieciséis intervenciones. Carece de párpado y lagrimea con frecuencia, pero me permite distraerme viendo la televisión y, sobre todo, detectar rápidamente la aparición del enemigo.

El cubo de vidrio donde estoy es mi casa. Veo a través de sus paredes pero nadie puede verme desde el exterior: un sistema muy conveniente para la seguridad del hogar, en esta época de tremendas asechanzas. Los vidrios de mi morada son, claro está, antibalas, antigérmenes, antirradiaciones e insonoros».

Damián Bayón




Carta de Chile

Las industrias culturales: desafíos para una política cultural



I

Las industrias culturales constituyen un sector clave en el ámbito de las políticas culturales contemporáneas. Si se examina una estadística industrial del Instituto Nacional de Estadística (INE), desagregada por sector, nos encontraremos, sin embargo, con la sorpresa de que hay industrias del cuero, industria alimenticia, industria textil, industria del plástico, de la madera, del calzado, etc... pero por ninguna parte figuran las «industrias culturales». En efecto, en Chile, a diferencia de otros países, éstas no están todavía constituidas como un sector industrial que merezca tratamiento estadístico. Surge entonces la pregunta ¿estamos hablando de una «entelequia», de un concepto puramente intelectual? ¿de «industrias» que se llaman «industrias» pero que en reali-



dad no son «industrias»? Es necesario, en definitiva, partir aclarando ¿qué son, cuáles son y que se entiende por «industrias culturales»? ¿Y en qué sentido puede afirmarse que éstas constituyen un ámbito clave de las políticas culturales contemporáneas?

II

Por industrias culturales entendemos todo el sector de bienes y servicios culturales que son producidos, reproducidos, conservados o difundidos según criterios industriales y comerciales, vale decir, en serie o aplicando una estrategia de tipo económico. Los bienes y servicios culturales que ellas producen y difunden abarcan desde los insumos del libro y las revistas de *comics* hasta una obra literaria; desde las video-grabadoras y cintas vírgenes hasta los cassettes, *compact disc* y espectáculos en vivo; desde los aparatos de radio y televisión hasta los programas de radio y televisión; desde la artesanía producida en serie hasta los programas de *software* para el manejo de imágenes audiovisuales. Los campos de actuación de las industrias culturales corresponden, entonces, entre otros al sector del libro, de los diarios y revistas, de los discos, de la televisión, de la radio, del cine, del video o nuevos productos audiovisuales, de la fotografía y reproducciones de arte, de la artesanía y de la publicidad. Estos distintos sectores pueden también agruparse en dos tipos de industrias culturales: aquellas en que la producción es objeto de un gran número de reproducciones a partir de un *uno* (sea este libro, disco, cassete, reproducción de arte, pieza artesanal, etc.): es decir, industrias que editan una creación individual gracias a procedimientos técnicos e industriales. Otro tipo de industrias culturales son aquellas en que el propio acto creador implica desde el primer momento un complejo instrumental industrial: por ejemplo el cine y la televisión[1]. Hay también quienes agrupan a estas industrias de acuerdo a la mediación cultural utilizada: hablan por ejemplo del subsector de la palabra escrita (que incluiría a la radio, la televisión, el video, la TV cable y los satélites); el subsector del espectáculo (el teatro, la ópera, los conciertos); el subsector de las artes visuales (la pintura, el diseño); el subsector de la música (los discos, cassettes, grabadoras y equipos musicales); el subsector de la publicidad (agencias, cartelería, etc.) y el subsector informático, en tanto éste constituye soporte de transmisión cultural (programas para manejo de sonidos e imágenes)[2].

De lo señalado se desprende claramente que las industrias culturales no son una mera entelequia; que en las últimas décadas la cultura y el arte están mediados de modo creciente por las industrias culturales y sus estrategias. Que éstas constituyen un proceso complejo con distintas fases: con una dimensión financiera que implica empresarios, capital y recursos humanos; con una fase de creación que implica autores, valores estéticos y tradición; con una fase de edición, producción o reproducción que implica factores tecnológicos e industriales; y con una fase de promoción, distribución y venta que implica estrategias de público y mercado.

III

Las industrias culturales constituyen, como su mismo nombre lo indica, una realidad híbrida: con un componente económico y con otro componente cultural, con dos lógicas que no siempre coinciden y que incluso pueden llegar a ser contradictorias. «Un buen libro —decía Chesterton— revela las preferencias de un solo hombre, en cambio un mal libro suele revelar las preferencias de muchos». Este carácter híbrido de las industrias culturales permite que éstas puedan considerarse con una mirada económica y con una mirada cultural. Desde el punto de vista del análisis económico pueden hacerse estudios de pre-factibilidad para determinar, por ejemplo, en qué área de las industrias culturales un país tiene ventajas comparativas y potencialidad de desarrollo; puede cuantificarse la balanza comercial de las industrias culturales, vale decir: la relación entre las importaciones y las exportaciones de los bienes y servicios culturales que ellas producen; puede analizarse la situación de los insumos básicos de estas industrias como el papel, las películas, las tintas; o también el tratamiento arancelario que se le da a los llamados «bienes finales»:

[1] *Véase* Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego, *UNESCO, Siglo XXI, México, 1983.*

[2] *Claudio Rama: «La industria cultural frente a la integración. El caso uruguayo»,* Nueva Sociedad, *Caracas, 118, 1992.*

los aparatos de televisión, las radios, las videograbadoras, etc. Por otra parte, las industrias culturales no son ajenas a las grandes tendencias de la economía contemporánea: la creciente globalización y transnacionalización de la cultura (de la publicidad, de la labor editora, de la producción audiovisual, etc.) no es ajena a la internacionalización de la economía, y a la relación insoslayable entre masividad y mercantilización.

Cabe señalar que, sumadas, las industrias de la cultura y las artes convocan y movilizan en Chile y en todo el mundo una enorme cantidad de inversiones y recursos. No es casual que en Estados Unidos (país que es nuestro principal proveedor de productos) este sector haya sido identificado como una de las megatendencias de mayor crecimiento. Las cifras de gasto o consumo cultural, el instrumental cultural (televisión, videos, computadoras, etc...) y el tiempo que se dedica a la cultura han crecido en proporciones geométricas. Tanto así, que John Kenneth Gailbraith, conocido economista liberal norteamericano, ha recomendado una política de reemplazo de la industria de la cultura y de las artes. «La música, las películas, los videos, las producciones de televisión, las artes visuales y actuantes son industrias que tienen una dinámica y también una ventaja muy norteamericana, algo que frecuentemente olvidamos: no estamos amenazados —dice Gailbraith— por los japoneses en Dallas, ni en Disneyworld ni en Miami-vice» [3].

IV

Pero el componente económico no agota ni con mucho estas industrias. La diferencia e importancia que ellas tienen en comparación con otras áreas industriales reside precisamente en la especificidad de los bienes y servicios que producen. Desde una mirada cultural se puede decir y se ha dicho mucho de ellas[4]. Se ha dicho, por ejemplo, que al mismo tiempo que representan un potencial y constituyen una oportunidad para el desarrollo cultural de un país, entrañan también un peligro en términos de empobrecimiento y hasta de uniformación transnacional de la cultura. No cabe duda que las industrias culturales han jugado un rol fundamental en la democratización del capital artístico y cultural de la humanidad. Piénsese, por ejemplo, en el papel que cumplió la televisión cuando Claudio Arrau visitó el país. O en las posibilidades de público que conlleva la reproducción de un cuadro de Van Gogh en relación con la tela original. Pero las industrias culturales también han sido percibidas como una amenaza. Hans Magnus Enzensberger acuñó para estas industrias el concepto de «industrias de la conciencia». Repito, «industrias de la conciencia»: es decir, producción en serie y manipulación de lo más íntimo y trascendente que tiene el ser humano: la propia conciencia. Aunque se trata de un concepto demasiado fuerte (con resabios de la Escuela de Frankfurt) y difícil de comprobar empíricamente, la idea de una «industria de la conciencia» de alguna manera nos campanillea cuando recordamos, por ejemplo, el fenómeno de las tortugas Ninja en el mundo infantil. Las industrias culturales también han sido percibidas como una amenaza a la identidad cultural y a la supervivencia de las tradiciones culturales autóctonas.

V

El carácter híbrido de las industrias culturales implica que las políticas económicas que las afectan resultan también, en los hechos, políticas culturales, aun cuando explícitamente no hayan sido concebidas como tales. Es lo que ha sucedido, por ejemplo, en las últimas décadas, con las rebajas arancelarias y la apertura de fronteras que posibilitó el ingreso masivo al país de aparatos de radio, de televisión y videograbadoras. Los más de 14 millones de radios, los más de 3 millones de aparatos de televisión y los cerca de medio millón de videograbadoras que hay en Chile han tenido un enorme impacto en el campo de la música, del video, del cine, del teatro y hasta del libro. La existencia de ese parque de aparatos resulta un factor fundamental con respecto al uso del tiempo libre y a los cambios en los hábitos de consumo cultural que se están produciendo hoy día en el país. Por otra parte, las políticas explícitamente culturales tienen o pueden llegar a tener importantes conse-

[3] *A propósito de su libro* La anatomía del poder, *1983.*

[4] *Véase una síntesis al respecto en Bernardo Subercaseaux «Políticas culturales y democracia», págs. 282-290,* Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermeneútica cultural, *Stgo. 1991.*



cuencias económicas. Piénsese, por ejemplo, si se pusiera en práctica una política de apoyo y fomento a la industria del libro, una política que decididamente posibilitara el desarrollo de esta industria por el sector privado, consiguiendo que ésta se posicionara no sólo en Chile sino en todo el mercado hispanoparlante. Si así sucediera, exportaríamos, en lugar de rollizos de pino o celulosa, la misma materia prima, pero transformada y con el valor agregado del libro. Las consecuencias y beneficios económicos para el país serían enormes.

VI

En cuanto a políticas culturales, cabe preguntarse por las ventajas que acarrea un enfoque sistémico de industrias culturales en relación a un enfoque sectorizado, vale decir, políticas del cine, políticas del libro, etc... como si cada sector fuese un compartimento estanco. Se justifica, en primer lugar, porque en la realidad las industrias culturales lejos de ser compartimentos estancos, están cada vez más interrelacionadas, de modo que lo que sucede en un sector afecta necesariamente al otro y viceversa. Estos vasos comunicantes los conocen muy bien los actores de teatro, aquellos como Claudia de Girolamo, que son en el día la Mariana de *Trampas y caretas* y en la noche la Cordelia del *Rey Lear*[5]. Aquellos que gastan en riesgosos montajes de teatro experimental lo que ganan en las teleseries. Piénsese también en la interrelación entre empresas periodísticas y libros: los libros de yapa o enganche que permitieron por un tiempo transformar a los kioskos en especies de librerías, ampliando así considerablemente el consumo del libro. Con frecuencia el fortalecimiento de un sector de la industria cultural repercute en otro, o puede ser usado como una vía o un instrumento para el desarrollo de otro sector (fue el caso, por ejemplo, de la TV con respecto al cine en Alemania). Todo lo dicho hasta ahora, permite entender, creemos, la afirmación que hacíamos al comienzo: aquello de que las industrias culturales constituyen un sector clave en el ámbito de las políticas culturales contemporáneas.

VII

En Chile, como en casi toda América Latina en el área de productos audiovisuales (TV y video), de toda la programación difundida, un altísimo porcentaje (carecemos de datos exactos) es importada. Incluso en sectores en que el país tiene ventajas comparativas (como el de los libros y la industria editorial) la importación crece constantemente en desmedro de la producción nacional. De allí entonces que el gobierno de la Concertación incluyera en la parte correspondiente a cultura de sus bases programáticas, el propósito de incentivar la producción endógena de bienes culturales, en áreas en que se estimaba que el país tenía ventajas para competir: la industria cinematográfica o de productos audiovisuales y la industria del libro. También el propósito de generar mecanismos de coproducción en el ámbito de la integración regional o hispanoparlante.

Ahora bien, cabe preguntarse: ¿Quiénes son los agentes básicos de las industrias culturales? ¿Quiénes toman las decisiones y con qué criterios? Fundamentalmente, el sector privado, tanto nacional como internacional, y rigiéndose —como todas las industrias que quieren subsistir y crecer— por criterios de rentabilidad económica y de mercado. Ello es una realidad indesmentible, y no podemos ser utópicos ni románticos al respecto. Por el contrario, debemos comprender que esa realidad que en determinadas circunstancias puede ser un obstáculo para la calidad y el crecimiento cultural, en muchas otras representa una oportunidad para su desarrollo. Es aquí donde le compete, a nuestro juicio, un rol al Estado. Las industrias culturales conforman, precisamente, un sector donde es posible lograr un alto grado de complementariedad entre el sector privado y el sector público, entre los intereses y beneficios económicos y los intereses y beneficios culturales. Los fantasmas de la guerra fría y del dirigismo cultural, que son en gran medida fantasmas del pasado, no nos deben hacer caer en el *estaticidio*, o en una suerte de suicidio del Estado.

Al Estado le compete en primer lugar recopilar información y dar tratamiento estadístico al sector, para que así se puedan implementar políticas culturales realistas y bien fundadas. Resulta sorprendente que el INE (Instituto Nacional de Estadística) nos informe en detalle de la cantidad de burros que hay por regiones, o de los

[5] Trampas y caretas *es una teleserie nacional en que la actriz desempeñó el papel protagónico. Cordelia corresponde al personaje de la obra de Shakespeare, montada por el teatro de la Universidad Católica, también interpretada por Claudia de Girolamo.*

asistentes a los hipódromos, y no entregue ninguna información, por ejemplo, sobre el número de videograbadoras que existen en el país, o sobre los flujos y consumo de videos, datos estos que resultan fundamentales a la hora de pensar una política de desarrollo de la industria del cine y de los mensajes audiovisuales. Información que también resulta impescindible para el sector privado, que el día de mañana pueda interesarse, por ejemplo, en invertir en salas de cine o de espectáculos.

Al Estado le compete también un rol fundamental en el desarrollo de la industria cultural nacional, tanto por consideraciones económicas como culturales. Le compete, por lo tanto, generar marcos legales propicios al desarrollo de determinados sectores de estas industrias, y establecer al respecto políticas de estímulo coherentes, continuas y específicas. Algo de esto (pero muy poco) ha acontecido en los últimos años. Y lo que se ha hecho ha tenido más bien una orientación casuística y desordenada, carente del enfoque sistémico de las industrias culturales. Estamos convencidos que para mejorar esta situación y asumir seriamente el desafío de las políticas culturales en campos tan complejos y cambiantes como el que estamos analizando, se requiere de una reforma y modernización de la institucionalidad cultural del Estado.

VIII

En esta oportunidad hemos querido apenas esbozar algunos aspectos de las industrias culturales, para poner sobre el tapete los desafíos que ellas implican. Hemos dejado afuera por ende un número importante de temas. Problemas, por ejemplo, como el de las industrias culturales y la identidad cultural, (¿cómo preservar la identidad en medio del cosmopolitismo y la mundialización cultural?) o el de la cultura de masas y la banalización y empobrecimiento de los valores artísticos; o la relación entre comunicación e industrias culturales, o sectores de la industria cultural que funcionan de modo anómalo como la industria de textos educativos, que tiene un mercado cautivo y precios regulados.

Nos interesaba fundamentalmente compartir la idea de que hoy en día, para bien o para mal, el paisaje de la cultura en nuestro país depende de las industrias culturales, vale decir de una realidad híbrida que tiene un alma y un cuerpo que pueden llegar a ser contradictorios. Transmitir también la idea de que de las políticas culturales —llevadas a cabo en conjunto por el Estado, por el sector privado y por los usuarios (educación para la recepción)— de esas políticas culturales, decíamos, dependerá que en el futuro esa realidad híbrida se conjugue con cierta armonía y no devenga en una realidad ezquizofrénica.

Bernardo Subercaseaux

Carta de México

La fortaleza latinoamericana
Conversación con Carlos Fuentes

I

La sentencia de Paul Valéry de que en todo creador anida una doble personalidad —«l'une qui vit, l'autre qui crée»— se deshace en el caso de Carlos Fuentes. En efecto,



en él la aventura humana se entrelaza y confunde con la osadía intelectual y ambas se ponen en consonancia en una obra a la que pertenece no sólo lo que en ella está escrito, aquello que sabe su autor, sino también lo que ese autor es. Así, el golpe de vista voraz, el impacto espectacular, una materialidad minuciosa y robusta, una medida que está hecha de exceso invasor y de una desmesura que a veces se vuelve parodia de lo ajeno y hasta de lo propio, una sensualidad del verbo y de la escritura que se ilumina y prodiga a medida que avanza y un *ethos* que no se agota en el «escribo, luego soy», sino que se proyecta y amplifica en el «escribo, luego somos», son mojones y huellas que definen tanto a Fuentes como a sus libros. «Muy concretamente —confiesa, pedaleando el adverbio, en los preámbulos de esta conversación—, creo que el novelista da una voz a quienes todavía no la tienen y un nombre a quienes son aún anónimos». Es verdad: como si la escritura representara la certidumbre, y eso aunque el origen de su tarea parta de la duda o del planteo de un interrogante, en la *summa* de Fuentes lo que nos hace señas y guiños es ese trasfondo tumultuoso y esa escenografía abigarrada en los que el destino individual asoma casi como una ilusión que sólo existe y se corporiza en el destino común y de todos. No comparecen, allí, un interior y un exterior que se marginen o se coqueteen mutuamente: hay una totalidad y un mundo a los que no se puede dominar eludiéndolos sino pasando, a zancadas, a través de ellos. De ahí, entonces, ese maridaje entre realismo y artificio que, a poco andar, explota (como lo hacen un petardo o la dinamita) en cada uno de sus títulos. «Sí, sí. No te olvides de que, entre nosotros, la novela propone una serie de cuestiones que no podrían formularse si no es a través de un proceso verbal que consiste, fundamentalmente, en preguntarnos quiénes somos, de dónde venimos, cuál es nuestro padre y cuál nuestra madre. Sólo la literatura puede dar cuenta de esas identidades. Además, y también entre nosotros, cada verdad es cuestionada, relativizada, juzgada. Esa es nuestra tradición: afirmar los valores plurales frente a una cultura unitaria, intolerante, ortodoxa».

II

—Valores plurales, cultura unitaria... ¿Acaso los nacionalismos nos infestarán también a nosotros?

—De ninguna manera. Primero, y aunque no apuntes hacia allí, reconozcamos que la situación centroeuropea y balcánica y la nuestra no admiten convergencias. Hecha esa aclaración, afirmemos que durante cincuenta años la guerra fría creó una división artificial, puramente ideológica, que sacrificó una poderosa pluralidad cultural dentro y fuera de Occidente. Una vez terminada esa guerra fría, se manifiesta lo que estaba reprimido: los impulsos separatistas y los reclamos étnicos. Tal cosa no ocurre ni ocurrirá en América Latina porque aquí cultura y nación han coincidido. Eso nos salva de la balcanización. Pero hay que dar, a esa coincidencia afortunada, primero un contenido cultural cada vez más importante, luego un contenido político democrático fecundo y, por fin, auspiciar una relación con el mundo más abierta a partir de la fortaleza común de América Latina y no de esa debilidad que, de una u otra forma, siempre nos achicó. Estamos viviendo, como tú lo recordaste, en un mundo de pequeños nacionalismos exacerbados pero, también, y al unísono, en un mundo de integración económica sumamente veloz. Coexisten, en él, la aldea planetaria y la local y la liga entre una y otra habrá de ser cultural y pragmática y no ideológica para que así no dejemos de pertenecer a ninguna de ellas y los distintos tiempos y ritmos puedan acordarse. Sin las rémoras de la Unión Soviética o de los países de Europa del Este, aparecemos bien situados para acomodarnos a ese «nuevo orden mundial» y para resolver nuestros propios problemas. Esa fortaleza interna latinoamericana, que se traduce en una fortaleza de la sociedad civil, y que a su vez se traduce en la fortaleza de la cultura en la medida en que es creada por nosotros, los ciudadanos, son rasgos que —en conjunto— nos permitirán tener de aquí en adelante un papel más positivo del que hemos desempeñado hasta ahora. Ya no somos víctimas de la guerra fría. El fantasmón comunista, que los Estados Unidos agitaron para intervenir en el continente en los últimos cuarenta años, no existe. De hecho, y en este contexto, cabe recordar que los procesos de democratización y de reforma social en nuestros países se detuvieron por el temor a ser calificados de comunistas y por la amenaza, directa o indirecta, de una intervención norteamericana.

—Eres muy optimista. Tú mismo acabas de decir que nos quedan muchos problemas.

—Te pongo uno, notable: la necesidad de que mi país ahonde el proceso de modernización. Pero no hay modernización sin democracia y, en México, la gran promesa incumplida de ese proceso, que se inicia con la independencia, se continúa con Benito Juárez y se prolonga en la revolución, ha sido justamente la democracia. Ese es, todavía, nuestro desafío. Y, si no logramos dominarlo, no habrá identidad cultural fuerte, no prosperarán las reformas económicas y tampoco se alejarán —para volver a nuestro punto de partida— los peligros del nacionalismo emocional y *à outrance.*

—¿No te parece que nuestras historias nacionales, al nacer al otro día de la independencia y al identificar historia y nación, pecan de nacionalistas? Ante eso, sólo algunos escritores han reaccionado.

—Se trata, en cierta medida, de una defensa y, en otra, de un lastre. Es, en todo caso, algo que debemos superar a través de la identificación plena de nuestros países. Tenemos, como lazo de unión decisivo, una cultura que nos es común y que si bien unifica fronteras adentro a una nación, hace otro tanto con una comunidad supranacional que, no lo olvidemos, llega al Atlántico, a Iberia, al Mediterráneo. Repito: el nacionalismo, en su sentido negativo, es algo que podemos superar. La pregunta que tenemos que formularnos, a esta altura, es cuál va a ser el destino de esa enorme potencia que tenemos encima y cuál el futuro de nuestras relaciones con ella.

—Eres mexicano y es México el que, junto con Estados Unidos y Canadá, elabora el Tratado de Libre Comercio. Tienes la palabra.

—Te digo esto: llego al cono sur y advierto que hay una ilusión con respecto al papel rector de los Estados Unidos que me alarma. Que haya desaparecido la Unión Soviética no implica, sin más, que quede esa sola gran potencia. Desde el punto de vista de su poderío militar, los Estados Unidos se parecen a la España de Felipe III: un imperio enorme que pide limosna para pagar sus guerras —como ocurrió en la del golfo Pérsico, financiada con dinero japonés y alemán por el que, además, ni siquiera se dieron las gracias—. Y, dentro de esos Estados Unidos, a nadie se le oculta que viven en una situación económica y social de deterioro creciente y unos problemas internos que en su momento no fueron atendidos en función de la enajenación y el combate contra el enemigo comunista. Por eso se han multiplicado la violencia urbana, el crimen, la droga y los desamparados y por eso también decayeron la educación y la investigación científica. Son conflictos que configuran un desafío gigantesco para la sociedad y el Estado norteamericanos, que ya están presentando con apremio a una y a otro sus cuentas y que van a introducir un cambio fundamental en las políticas del país. Esto no quiere decir, es claro, que dejen de desempeñar el importante papel internacional a que están llamados, pero deberán hacerlo dentro de unas normas que, en gran medida, hemos creado los latinoamericanos (los tratados de Bogotá, de Río) y que constituyen jurisprudencia en la materia.

—Hablas de un mayor respeto, supongo...

—De un mayor respeto y una mutua comprensión. Por lo demás, y en otro sentido, quizá debamos compartir, de aquí en más, cosas buenas y malas. Me refiero, por ejemplo, al peligro de que se instaure una especie de zona de pauperización entre los Estados Unidos y nosotros. En el *Ariel* de tu compatriota Rodó, la intuición más brillante es la que imagina una similitud de desafíos de la vida urbana en América del Norte y del Sur: la ruptura de la homogeneidad de las viejas ciudades de la Nueva Inglaterra o de las plantaciones sureñas al ser invadidas por el elemento heterogéneo de la inmigración latinoamericana y, a la vez, la de nuestras ciudades criollas y coloniales al serlo por la clase media creciente, por los inmigrantes del campo y del extranjero y por los mestizos. Se trata de una intuición genial de Rodó porque eso es lo que vamos a ver en el siglo XXI. Habrá un deterioro generalizado de la vida urbana y una identificación de los Estados Unidos y de América Latina a través de esa crisis. Que los Estados Unidos se pauperícen mediante la no solución de sus problemas económicos y sociales puede crear allí una masa cada vez mayor de pobres (lo que llevará a reconocer que en el primer mundo también hay un tercer mundo) y eso, sumado a la propia pauperización latinoamericana exportada allí, desembocará en conflictos que ni siquiera sospechamos. Piensa en lo que se ha convertido Los Ángeles, la segunda ciudad del mundo de habla hispana, o lo que es la Florida con sus cubanos...

—Pienso y me acuerdo de *Cristóbal nonato,* donde el Distrito Federal se vuelve algo así como la capital del subdesarrollo. Pero ese infierno se lo trasladas, ahora, a Los Ángeles y a Miami...

—Los escritores no debemos ser profetas sino exorcistas. Pero en esa novela, publicada en 1985, está descrita la desintegración de la Unión Soviética y, poco después y en el curso de la misma narración, los Estados Unidos comienzan a desmembrarse en una serie de repúblicas del cinturón del sur... Profecías aparte, es indudable que estamos en el nacimiento de un mundo nuevo: se acabó ése, ideológico y helado, con teorías y frío en los huesos, en que nos debatimos a lo largo de cuarenta años. ¿Cómo será ese mundo nuevo? La crisis —toda crisis— requiere imaginación. Y somos los escritores los que tenemos que ponerla, ¿no te parece?

III

Sin tropezar con las trampas simplistas de la literatura militante, Fuentes tampoco se satisface con una concepción estrechamente formalista de lo literario. En todo caso, sus obras encuentran sus propias normas no en la servidumbre a la especie a que pertenecen (novela, teatro, cuento, ensayo) sino en la inspiración de estirpe barroca de la que emergen y que las convierte en una de esas muñecas rusas que guardan, en su interior, otras y otras muñecas. ¿Profeta? ¿Exorcista? Hay, en él, y en pareja convivencia, rescoldos de las artes de Casandras y reverberaciones de los sortilegios del encantamiento que, de una manera u otra, querrían conjurar y quizá legislar lo que el escritor ha llamado la «edad del tiempo» para ordenar y dar cuenta de la totalidad de su trayectoria creadora. «Así es, lo admito. ¿Te acuerdas de aquella famosa declaración de uno de nuestros mayores que reza "y la jungla los devoró..."? Es para no ser devorado por esa jungla que he intentado, siempre, oponer al universo novelístico latinoamericano de la extensión espacial (la jungla, los ríos, las montañas) una "novela del tiempo". A mi entender, la verdadera modernidad de la novela latinoamericana proviene de una reflexión sobre el tiempo y de una idea original acerca de él. Así, cuando comencé a escribir, en los cincuenta, quise prolongar esa tradición. Me propuse luchar con el demonio del espacio conquistándolo con la instantaneidad del tiempo. Y, dado que la historia no ha terminado, en eso —todavía— estoy. La novela, como lo deseaba ayer Hermann Broch y como lo reclama hoy Milan Kundera, tiene que decir aquello que no puede ser dicho más que a través de ella».

Danubio Torres Fierro

Carta de Nueva York

La mala poesía de un buen narrador: Felipe Alfau

Felipe Alfau es un escritor español de noventa años que reside en Nueva York desde 1916. Alfau es conocido en los Estados Unidos por su obra narrativa en inglés, *Locos* (1936) y *Chromos* (1948); ahora se publica una co-

lección de sus poemas, estos escritos en castellano, *La poesía cursi* (Dalkey Archives Press, EE.UU., 1992), en edición bilingüe, traducidos por Ilan Stavans y con una introducción del mismo traductor.

Los poemas de Alfau fueron escritos entre 1923 y 1987 y son, como bien dice su título, cursis. Se trata de poemas malos de un narrador excelente que se sabe mal poeta. Según Stavans «la voz poética de Alfau es muy suya: una voz sarcástica, barroca y teatral». Esto, con ser verdad, no legitima un libro de poemas. En realidad, el escritor lo que hace es parodiar el romanticismo cursi y el modernismo hispánico, por lo tanto, se podría decir que lo que caracteriza su voz poética es «su conciencia de que no es suya», sino que se apropia de la poesía ajena para quizás enmascarar problemas que le son propios.

El único poema con cierto interés es posiblemente «Evocación afro-ideal» (1966), el cual trata de la situación del negro americano. En este texto se puede leer algo tan ingenuo como explosivo; le dice el afroamericano: «Vuelve a tus tierras, negro, quítate los guantes/ y blandiendo el bastón como una maza,/ triunfa en la reconquista de tu raza». Con sólo recordar el poema de Federico García Lorca, «El rey de Harlem», se podrá ver que este texto es un hermano menor, un tanto debilitado, de aquel gran poema del granadino.

Stavans escribe en su prólogo que el mundo literario de Alfau ha permanecido intacto porque no ha tenido ningún contacto con la literatura española de su época. Esto, sin duda, tiene su mérito, pero a la vez es una trampa ya que, como en el caso del poema antes mencionado, se puede caer en una duplicación ingenua y sin valor literario.

Más peligroso aún cuando el aislamiento de un escritor se traduce en opiniones políticas; tales como las que sostuvo Alfau hace un año cuando declaró a *Diario 16* que Franco le había dado a España su mejor período en el siglo XX. Si esta opinión de Alfau es una broma neosurrealista tiene su gracia, si es una opinión sincera revela una ignorancia de la realidad histórica española bastante deplorable. Quizá sea precisamente ahí donde resida el fracaso central de la poesía y del pensamiento de Alfau (no de su narrativa): el que al desligarse de la historia literaria y política de su lengua, de su país, el producto de su pensamiento poético y político no son sino banalidades legitimadas por la brillantez de su capacidad narrativa, pero banalidades al fin.

Cuando se compara este libro de Alfau con el de José María Fonollosa, otro raro de nuestra literatura, que también permaneció al margen del mundo literario, pero cuyos conocimientos de la poesía son obvios, me refiero al excelente libro *Ciudad del hombre: New York* (1990), es fácil entender que si bien el distanciamiento de un escritor respecto a la literatura de su tiempo puede dar brío y originalidad a su obra, de igual modo, puede suceder todo lo contrario; este es el caso de Alfau.

«Al mirar los senderos de los años...»: Eugenio Florit

El poeta español-cubano Eugenio Florit acaba de enviarme su penúltimo libro, *Hasta luego* (1990-1992) (Miami de la Florida, 1992); digo penúltimo porque en los bares irlandeses me enseñaron que nunca se debe decir «vamos a tomar la última copa, sino la penúltima». Florit es un caso singular de un escritor «desterritorializado»: aunque nacido en Madrid en 1903, vivió en Cuba entre 1918 y 1940, donde publicó sus primeros libros, y luego se trasladó a Nueva York, ciudad en la que residió hasta hace muy poco. Es sorprendente que en España, donde se recupera tanta poesía, a veces mediocre e innecesaria, no se haya hecho ningún esfuerzo por rescatar a este excelente poeta, tan necesario para entender la poesía hispánica en general.

Florit publicó en España varias de sus entregas poéticas: *Hábito de esperanza* (Insula, Madrid, 1956), *Antología penúltima* (Plenitud, Madrid, 1970) y *De tiempo y agonía* (Revista de Occidente, Madrid, 1974). No obstante, este poeta les «suena» a pocos lectores, porque los lectores (por lo menos los españoles) son cada vez menos curiosos y si a alguien «no le suena» ya no les interesa. El caso es que Florit vive, como poeta, en el limbo de la historia de la poesía hispánica.

Sin embargo, para los escritores que residimos en Nueva York, Eugenio Florit es una figura paternal imprescindible; como lo fueran José Martí o el Lorca de *Poeta en Nueva York*. Su obra escrita en esta ciudad introdujo en nuestra poesía un coloquialismo urbano cuya impor-



tancia no creo que se haya sabido valorar aún totalmente; a pesar de los esfuerzos de José Olivio Jiménez, el cual es uno de los pocos críticos que ha tratado de darle el lugar que se merece dentro de nuestra poesía.

El problema de la obra de Florit es que su cotidianidad trascendente y cristiana no ha podido nunca «estar de moda»; otra estupidez de parte de nuestros lectores, la de leer a un autor porque «está de moda». Por otro lado, la crítica está buscando siempre a los poetas «rupturistas», o a los «continuistas» y, en el caso de Florit, su mundo parte de una cierta tradición esencialista (Juan Ramón Jiménez en particular), pero la vinculación con la cotidianidad rompe el esquema de un acercamiento excesivamente intelectual a su poesía.

La obra de Florit hay que tomarla tal como es: un mundo de soledad existencial y de solidaridad cristiana, un mundo cuyo lenguaje se quiere voluntariamente referencial (en su etapa norteamericana). En *Hasta luego* nos encontramos con el Florit de siempre, pero también con el poeta que desde la serenidad que le han dado los años reflexiona sobre la vida y acaricia la muerte sin patetismo, sino con un estoicismo cristiano clásico.

Hasta luego es una afirmación ejemplar de la vida; especialmente para los que no esperamos ni creemos en nada, para los que vivimos en el desasosiego de la duda posmoderna. La canción popular que se cita al inicio del libro es bastante elocuente: «Qué bien que se baila/ al salir el día;/ Qué bien que se baila/ en la noche fría./ Qué bien que se baila ¡eh!». Se trata, pues, en este libro, de la danza de la vida, no de la tradicional danza de la muerte, como se podría esperar de un poeta de casi noventa años.

Sin duda, se siente al leer este libro un aire de despedida, especialmente a través de un personaje central que parece «mirar el mundo» por última vez: «Con la mirada perdida/ en el fondo del paisaje...» (escribe Florit en uno de sus poemas). En efecto, en *Hasta luego* el lenguaje, la palabra, se hacen flor, vegetal, ave, y la mirada poética también se funde con la naturaleza. De alguna forma, en esta penúltima entrega, vuelve Florit, añadiendo toda su trayectoria poética, a sus primeros libros escritos en Cuba: *Trópico, Doble acento.* Pero «el solitario/ no se acostaba;/ siempre mirando/ por su ventana». He aquí el nervio esperanzador de su mirada poética, de incansable curiosidad por observar el mundo. Este «mirón» de *Hasta luego* penetra en las cosas mismas, «Las cosas que miras/ están más cercanas», leemos en otro texto. Y hasta se nos presenta como un observador con capacidad de ver fluir el tiempo: «y puedes mirar/ las horas que pasan».

La segunda sección de *Hasta luego* lleva por título «A la poesía», y es para mí donde se encuentran las mejores piezas: en particular «Tierras», «Mar con orillas» y «Arriba, en la luz». Aquí el pensamiento elegíaco penetra con más fuerza, aunque nunca buscando la autocompasión del que se sabe en el final del camino de la vida. El poeta sitúa su futuridad en lo fantasmal, «cuando este hombre que te mira/ ya nada sea, ni una sombra», pero parte de un consolador pensamiento de que siempre quedarán «esas divinas cosas: las palabras».

Un aire de duda contamina estos versos del poeta cuya fe católica parecía que nunca iba a perder su voluntad de esperanza. Así, en el poema «El pensativo», escribe Florit: «Si con el verso cual coraza noble/ lograra estar seguro en mi indigencia,/ con el amor, vencida la esperanza». Mas quisiera citar para terminar esta nota sobre Eugenio Florit unos versos de su texto «A un poeta muerto»:

> he aprendido a conocer la paz
> de estar conmigo mismo en las serenas noches
> de los años de hoy
> ya despojado de mi ardor primero;
> tranquilo ya de ser
> eso que tanto ansiaba:
> la luz que de lo alto
> me deja ya mirar lo verdadero,
> el único sabor seguro de la vida
> y este esperar los pasos de la muerte.

Incidente en Manhattan: las dos Cubas y la homosexualidad

Los días 21 y 22 de mayo tuvo lugar en Nueva York un simposio sobre «Martí y Nueva York; la tradición hispánica en los Estados Unidos»; en él participaron especialistas en la obra del escritor cubano que venían de la isla y otros que residían en los EE.UU. (algunos, cubanos también). Al final de la primera jornada, un grupo de exiliados entró en el salón donde se daban las con-

ferencias y, cuando llegó el momento de discutir los últimos trabajos leídos, los exiliados irrumpieron con gritos *anticastristas* e insultaron a todos los participantes en el simposio; uno de los gritos era: «¡Maricones!».

Yo, que practico todas «las sexualidades», me sorprendí al oír este tipo de insultos, porque, como todo el mundo sabe, la persecución homosexual en Cuba fue durante mucho tiempo (en este momento parece que las cosas se han calmado un poco, o por lo menos eso me han dicho los cubanos de allí) una de las actividades más terribles y criticables del gobierno de Castro. ¿Cómo era posible —me preguntaba yo— que fueran los mismos exiliados los que usaban, aunque sólo fuera en la palabra, las mismas tácticas del poder dictatorial contra el que se estaban manifestando? Y me decía irónicamente: «Bueno, en algo están de acuerdo las dos Cubas: en su odio a los homosexuales».

Por otro lado, parece que estos exiliados que protestaban por la presencia de los cubanos de la isla en la ciudad de Nueva York (entre el público estaban Roberto Fernández Retamar y Miguel Barnet) se metieron conmigo, aunque yo ya me había ido del salón de actos unos minutos antes, porque la mañana del día siguiente iba a leer una conferencia sobre Martí, Lorca y un escritor puertorriqueño homosexual que murió de SIDA en 1990, Manuel Ramos Otero. Les parecía, a estos exiliados, que era una vergüenza que yo comparara a «dos maricones» con el apóstol cubano, José Martí.

Finalmente, y en secreto, las conferencias del viernes fueron trasladadas a un lugar del «Village» de Manhattan: un barrio donde residen un gran número de homosexuales neoyorquinos. Y, cuando los airados exiliados llegaron dispuestos, supongo que a insultarme, no sé si con intenciones algo más violentas, por querer hablar del héroe cubano y de Lorca, se encontraron con que en el salón de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, donde iba a tener lugar el acto, no había nadie.

Tuve así la oportunidad de leer mi trabajo a un grupo reducido de personas, entre las cuales estaban los cubanos que habían venido de la Habana y que también leyeron sus conferencias. Todo lo que yo oí allí, como el día anterior, eran trabajos de investigación histórica y literaria, en los cuales se notaba un deseo franco y amistoso de querer crear un diálogo entre las dos Cubas y los Estados Unidos. En verdad, la única conferencia de tono político fue la de un cubano exiliado; y ésta era francamente anticastrista. Y, en cuanto a mi trabajo, los cubanos de la isla lo acogieron con entusiasmo y creo que hasta con cariño; al final me pidieron que les regalara algunos libros del escritor puertorriqueño muerto de SIDA, cuya obra total es de una franca militancia homosexual.

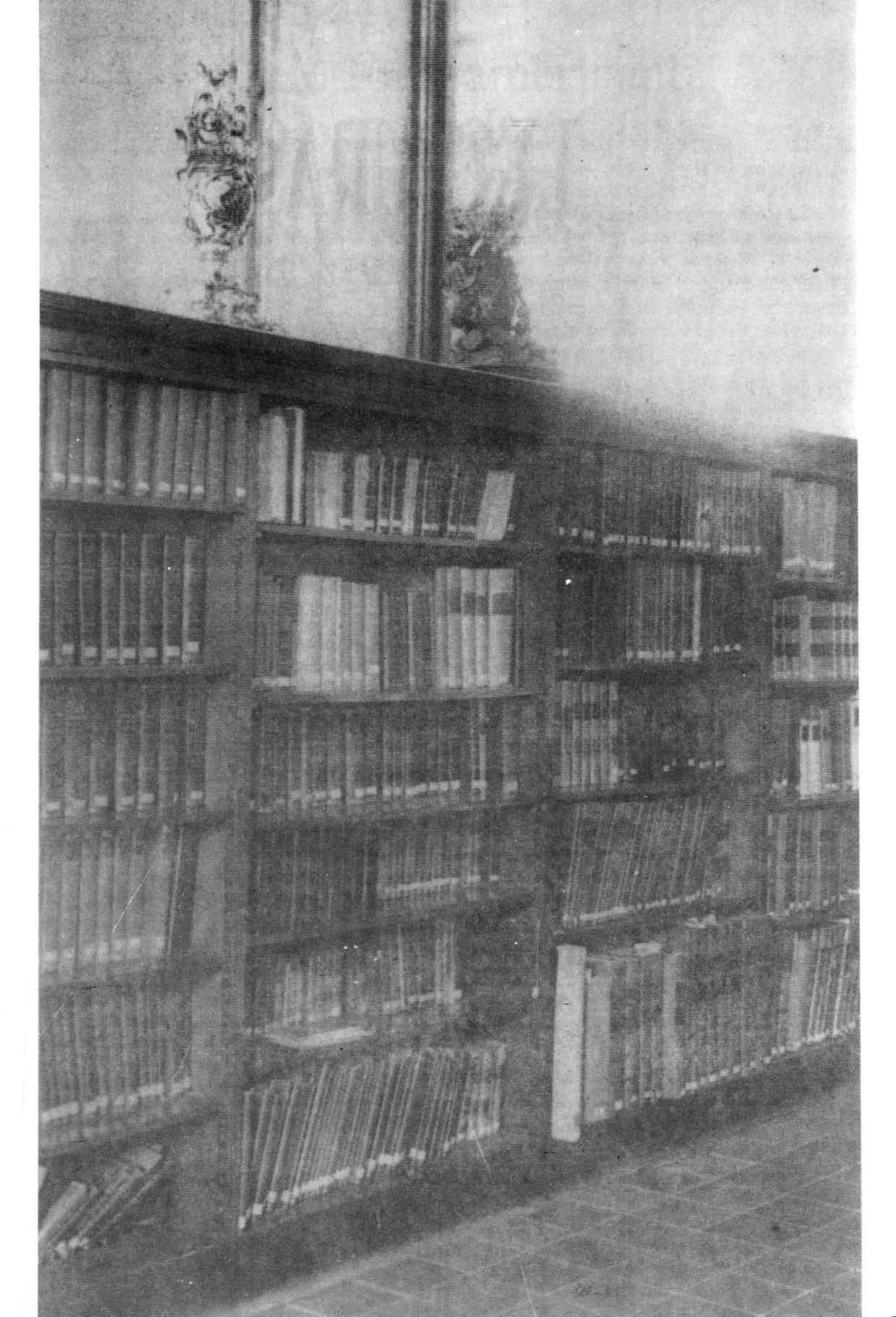
No creo que para protestar contra la intolerancia en Cuba la respuesta sea también el ser intolerantes; y ésta era la actitud, la de la intolerancia, de los cubanos exiliados que se manifestaban. En todo caso, Martí fue siempre el apóstol de la tolerancia, escribió una hermosa crónica sobre Oscar Wilde y jamás promulgó la doctrina del odio.

Creo que el refrán español «El que se pica, ajos come» viene aquí muy bien; ¿no será esa la raíz del problema?: el de que los cubanos (de allí y de aquí) que usan el vocablo «maricón» para insultar a los demás, alguna vez, en algún lugar, ellos también «han comido ajos».

Dionisio Cañas



LECTURAS



Franz Kafka o el habitante de los sótanos*

A Cecilia Roth, Beda do Campo Feijoo
y Jorge Marrale

Dentro del infinito mundo de Franz Kafka, quien mejor nos va aproximando a su realidad más definitiva es, junto a sus *Diarios*, su prolífica (a veces febril) actividad epistolar. Y es justamente en este espacio donde —como una prolongación de su *sí es no* metafísico, como en un inacabable juego kafkiano— las novedades se suceden implacablemente. Sabemos que la guerra (las guerras), las persecuciones, las vicisitudes políticas de los regímenes gobernantes, los intereses creados y la estupidez implícita al drama humano han creado un vacío de información alrededor de este enorme contemporáneo de nuestras propias vidas, destruyendo testimonios y testigos, desvaneciendo indicios, extraviando papeles. No obstante, existía ya un buen cúmulo de cartas que cubrían 20 años de la vida del escritor. Max Brod, su gran amigo y albacea por decreto —aunque siempre he pensado que no hizo más que responder a los deseos más auténticos y secretos de Kafka: «Sería bueno que pudieras hablar con Meyer, me ha dicho varias veces que quería hacer de una de tus novelas un éxito sensacional. Yo me encargaré personalmente de llevar tu causa a buen fin»— no dudó en usar dichas cartas en su famosa y prójima biografía. De su adolescencia se ha salvado un poco de la correspondencia apasionada con su condiscípulo Oskar Pollack y poco después con una muchacha, Hedwige W. (a la que conoció durante un viaje a Moravia en 1907, primer síntoma de sus tormentosas aproximaciones al mundo femenino). Con posterioridad, lo esencial está constituido por sus cartas a Brod, a Félix Weltech (filósofo, amigo común de Brod y Kafka, redactor jefe del semanario sionista de Praga *Selbstwehr, Autodefensa*), a Oskar Baum (escritor praguense), sus amigos de toda la vida. Después a Robert Klopstock, estudiante en medicina, posteriormente neumólogo famoso, al que Kafka conoció durante su estancia en Tatra por motivos de salud y amigo y mentor del gran escritor en los tiempos en que la enfermedad de éste empeoraba cada vez más. Klopstock estuvo junto a Dora Dymant, la última prometida de Kafka, en los momentos finales y fue un desesperado testigo de esa muerte compartida. Naturalmente, claro, sus cartas a Milena. En 1981 escribe Maurice Blanchot: «No poseemos casi nada de las cartas que intercambió con su familia».

Hoy, en 1990 (*Briefe an die Eltern aus den Jahren 1922-1924*, editado en Praga por Odeon; edición española de abril de 1992, con traducción de Andrés Sánchez Pascual y editado por Tempestad, Barcelona) podemos tener a nuestro alcance estas cartas a sus padres escritas en sus últimos dos años de vida y que llegan a conmover hasta las lágrimas, tanto por su doloroso recorrido como por su desnudez implacable y minuciosa, por su pudor permanente, por su obsesiva angustia material, por su madera humana, por esa vida que nunca le fue dada y por lo que suma de información a lo ya conocido.

Es realmente difícil escapar de ese cerco sombrío donde uno de los hombres más geniales y más lúcidos de este siglo, se debate entre el precio de la mantequilla y el terco amor de sobrevivencia, entre una esperanza que siempre se disuelve y la progresiva llegada de un final que nunca termina de dibujarse.

El material de este impresionante testimonio comprende nueve cartas, veintidós tarjetas y una postal y representa un fragmento más de la correspondencia de Kafka con sus padres y también, mediante posdatas añadidas a esos mismos textos, con otros miembros de la familia. Todas ellas corresponden, como he dicho, a sus dos últimos años de vida. La primera carta fue escrita en julio

* *Recorrido y reflexiones a raíz de la publicación de:* Cartas a los padres (De los años 1922-1924). *Ediciones de la Tempestad, 152 páginas. Barcelona, 1992.*

de 1922 en Planá nad Luznici, ciudad del sur de Bohemia; la última en Kierling, poco antes de su muerte, quizás el día anterior. Años tan poco documentados en la literatura de Kafka vienen así a ser parcialmente iluminados por estas epístolas. Una carta a los padres incluida en este hallazgo praguense documenta la estancia de tres meses de Kafka en Planá nad Luznici, que duró desde el 23 de junio hasta el 19 de septiembre de 1922. Kafka vivió allí con su hermana Ottla, quien, siempre solidaria con su hermano más entrañable, cede su habitación matrimonial para que los ruidos no perturben a Franz. En Planá, Kafka escribe la continuación de *El Castillo* en un estado de plena realización eufórica (puntualiza en su diario: «Todo bien, gracias a Ottla») aunque a finales de agosto decide interrumpir su escritura. La causa parece ser lo que el mismo Kafka llamaba «colapsos». El primer motivo fue el ruido que los niños hacían jugando bajo su ventana: «A nosotros nos va muy bien. Ottla ha salido a dar un paseo con Vera, ella (o sea, Ottla) dice varias veces al día que va a escribir, pero lo que ocurre es que ella es el ama de casa, y claro, cómo va a escribir si tiene en una mano el puchero, en la otra los pañales, en la tercera los caramelos para los niños, a los que se ve obligada a halagar, a suplicar, a reñir para que se vayan del sitio donde juegan bajo mi ventana». Mansa, cuidadosa explicación —como todo lo que comenta a sus padres— de esos «colapsos» (auténticos ataques de angustia y desesperación) que quizá tengan mejor cercanía en estas palabras: «Pues, como he visto esta mañana antes de asearme, desde hace dos años estoy desesperado y sólo el límite más o menos cercano de esa desesperación determina mi humor del momento» (1908) o, más adelante, esta visceral onomatopeya: «En los campos, fuera de la locura de mi cabeza y de mis noches. Ah, qué ser soy, qué ser soy. La atormento y me atormento, hasta la muerte» (1916) o aquello otro: «No puedo hablar de lo esencial; incluso para mí, está encerrado en la oscuridad de mi pecho: ahí se mantiene junto a la enfermedad, en el mismo lecho común». En carta a Oskar Baum del 5 de julio de 1922 escribe Kafka: «El acto de escribir sostiene el tipo de vida que estoy viviendo sobre un suelo inestable o inexistente, por encima de una oscuridad de la que emergen los poderes oscuros cuando quieren, asolando mi existencia y sin prestar la menor atención a mi tartamudeo». Único medio de mantener a raya la locura, escribir era «una dulce, maravillosa recompensa, pero ¿para qué?» o, en la misma carta: «He seguido siendo arcilla, no he usado las chispas para encender el fuego, sino únicamente para iluminar mi cadáver». Lo cierto es que Kafka, informado, además, del regreso de Ottla a Praga, interrumpe la redacción de *El Castillo* («He tenido que abandonar el relato del castillo; evidentemente, para siempre»). Es justamente en *El Castillo* donde la obsesión de Kafka por tener un lugar de residencia —auténtico trágico de la voluntad—, en colonizar un espacio propio, en desafiar al mismo Dios en esa eterna búsqueda de reposo, se hace atormentadamente patética. Asediar el castillo prohibido y enfrentar minuto a minuto lo inconquistable es para Kafka su única posibilidad de contactar con el Absoluto, ese objetivo siempre sordo a su necesidad, esa necesidad urgente de una significación unívoca siempre postergada. En estos dos últimos años de su vida la gravedad de la enfermedad ensombrece todas las actividades de Kafka. Otra vez más Franz volvía a depender de los demás, esencialmente de su familia. Aunque guardaba cama la mayor parte del tiempo, a final de año no estaba tan enfermo como para impedirle recibir las clases regulares de hebreo que le daba una muchacha palestina de diecinueve años, Puah Bentovim, que iba a su casa varias veces por semana y le hablaba de Palestina. El invierno 1922-23 se convirtió para él en una verdadera calamidad, constantemente asediado por los brotes febriles y por el insomnio, que le empujaban al «colapso» físico y moral. Ya desprendido de Praga por su profesión, proyecta llevar a cabo «un cambio totalmente radical»: en carta a Ottla de marzo de 1923 le comunica que ha decidido emigrar a Palestina. Durante el ocio forzoso de su enfermedad Kafka lee gran cantidad de libros, especialmente de autores judíos, sionistas, con el objeto de fortalecer su «sentimiento de pertenencia al pueblo judío». En la primera de las cartas del libro que nos ocupa, 26-27 de julio de 1922, ya pide a su hermana —junto a las obras de Schiller, las epístolas de Goethe o la autobiografía de Gorki— los *Diarios* de Herzl (cuyo primer volumen acaba de aparecer) y *La Historia de los judíos* de Dubnow. Como puede verse en sus cartas a Milena, las ideas sionistas le estaban afectando profundamente por entonces. El antisemitismo creciente en la vida cotidiana de Praga le había hecho germinar la idea del exilio: «Me pasé la tarde en la calle,

bañándome en el antisemitismo popular. Hace poco oí decir que los judíos eran una *turba inmunda.* ¿No es natural que uno se vaya de donde es tan odiado? No hace falta para eso ni el sionismo ni el sentimiento nacional. El heroísmo de los que a pesar de todo se quedan es el de las cucarachas, que tampoco pueden extirparse del cuarto de baño». Sus estudios de hebreo, a los que se dedicó regularmente durante la primera mitad de 1923, demuestran hasta qué punto sus intenciones eran reales. Un hecho «inverosímil» posterga estas reacciones por un tiempo. Durante las vacaciones de verano en el balneario báltico de Müritz, junto a su hermana Elli y familia, conoce a una joven judía del este de Europa, residente en Berlín, Dora Dymant, y sus proyectos de viajar a Palestina «en octubre» quedan aplazados. Poco después escribe a Klopstock: «A la vista de las posibilidades existentes en Berlín, la emigración no es tan urgente». Kafka, buceador insaciable de una vida apacible, veía en Palestina la posibilidad de un nuevo estilo de convivencia en el seno de una amplia vida comunitaria. No se trataba sólo de una franja de tierra para los judíos perseguidos (ideal sionista) sino como punto culminante de una nueva y antigua ilusión: sentirse integrado. Luchaba contra su propio diagnóstico: «La soledad es mi gran tentación y mi única meta», escribía a Max Brod. La integración en una nueva comunidad, en un matrimonio viable, en una literatura válida, eran sus expectativas más acariciadas. Su encuentro con Dora hace surgir nuevamente «el mito del matrimonio» y escribe a Milena (sin mencionar a Dora): «Empecé a plantearme la posibilidad de trasladarme a Berlín. Esta posibilidad no era entonces mucho más real que la de emigrar a Palestina, pero luego ha llegado a serlo en mayor grado. De todos modos, vivir solo en Berlín me es, por cierto, imposible, en todos los sentidos, y no sólo en Berlín, sino en cualquier parte. También a este respecto he encontrado en Müritz una ayuda prodigiosa». Dora era una atractiva muchacha morena de diecinueve años que trabajaba como voluntaria en la cocina, donde Franz la vio por primera vez descamando pescado y, quizá recordando sus instintos vegetarianos, le dijo: «¡Manos tan suaves y labor tan sanguinaria!». Dora, buena estudiante de hebreo, hizo que Franz se interesara en ella y culminó uno de los primeros encuentros leyéndole a Isaías en dicha lengua. Había abandonado el hogar paterno polaco (su padre era un judío polaco ortodoxo, seguidor del rabino jasídico de Gera) y se había buscado trabajo en un orfanato judío de Berlín antes de desplazarse a Müritz para trabajar en el campamento.

En su primera carta desde Berlín del libro que nos ocupa (n.° 2), carta que, como sabemos, está dirigida a sus padres, como las restantes, Franz no menciona para nada a Dora y sólo habla del dinero —que comenzará a transformarse en su idea obsesiva y que en su segunda carta desde Berlín (n.° 3) se hará patética— con su típica ironía («Repito lo que os dije en mi tarjeta de ayer... padezco verdaderamente de abundancia de dinero y estoy pensando muy en serio si no debería acaso ir alguna vez al cine»). Dora Dymant siempre será difícilmente aceptada por los padres de Kafka a raíz de sus relaciones prematrimoniales, y en su rechazo estos llegan, incluso, a culpabilizarla por la enfermedad de Franz. Lo cierto es que el proyecto de usar Berlín como pasarela hacia Palestina subsistía tanto en Dora como en Franz. En agosto Kafka pide a Brod los *Tefilim* (filacterias usadas por los judíos ortodoxos para las oraciones matutinas de todos los días menos el sábado) y a sus padres el devocionario hebreo. Berlín, en todo caso, significaba una nueva «energía vital», quizás alimentada desde dos vertientes posibles: una nueva pareja y la lejanía de la vida familiar paterna. Las dos intenciones anteriores de vivir en Berlín habían sido frustradas por la primera guerra mundial (1914) y el surgimiento de su enfermedad (1917). Esta tercera vez parecía la vencida y Berlín volvía a ser «el remedio eficaz contra Praga».

En el lugar donde esto escribo tengo frente a mí un *poster* con los ojos de Kafka mirando Praga, el fondo es su caligrafía y una frase bajo la ciudad dice: «Praga no me dejará... La pequeña madre tiene garfios». Esa Praga es la que desde su ilusión berlinesa adquiría contornos siniestros. Brod mismo —que tenía en Berlín una relación amorosa y que le había hecho jugar con la idea de emigrar, tal como Kafka— le escribía: «En Berlín se triunfa (...) Lo que tienes que hacer es romper el hechizo de Praga. Anímate». La respuesta de Franz fue evidente: «¿Crees acaso que al leer tu carta no ha ardido mi corazón?». Dice Brod en su biografía: «Su decisión de romper de una vez por todas con sus ataduras, irse a Berlín y vivir allí con Dora, era irrevocable, y esta vez la llevó a cabo sin contemplaciones de ningún tipo. A fines de

julio de 1923 salió de Praga superando con éxito las objeciones de sus familiares. En una primera carta desde Berlín me contaba que se sentía feliz y que incluso dormía bien (inaudita novedad en aquellos años de su vida)». El viaje de Kafka, que se produjo el 24 de septiembre de 1923 y no en julio, como dice Brod, le pareció al escritor «una completa locura» dada su situación, sólo comparable «con la campaña de Napoleón en Rusia». Como se ve, Kafka ya albergaba sus viejos temores, sus fidelísimos fantasmas. Se instaló con Dora en un piso del suburbio berlinés de Steglitz y, realmente, su humor cambió: era «feliz con su compañera» y se había transformado «en un ser totalmente diferente». De Steglitz serán las primeras trece cartas de este libro, pero escritas en dos pisos diferentes, separados por doscientos metros. Allí encamina todos sus esfuerzos a escribir y termina un relato, *La mujercita*, inspirado en la propietaria del piso donde habitan las primeras seis semanas, mujer que le ocasiona «pese a nuestra buena relación, tensiones permanentes, debido a que es, por su energía berlinesa y su inteligencia berlinesa, infinitamente superior a mí». Es esta mujer quien los expulsa al finalizar la sexta semana. El segundo apartamento es en la calle Grunewaldstrasse 13, al que Dora traslada sus pertenencias mientras Franz asiste —agotando casi sus últimas fuerzas— a la Academia de Estudios Judíos *(Lehranstalt fur die Wissenschaft des Judentums)*, un instituto para formar rabinos y eruditos. En la siguiente carta (n.° 3) vuelve a señalar: «Desde luego preferiría comprarme yo mismo esas pequeñeces, como las zapatillas y otras cosas por el estilo, pero resulta imposible, pues el alza de los precios en las últimas semanas es horrorosa». Y agrega luego: «Por cierto, esta subida de los precios tan colosall (escribir «colosal» con 2 *eles* resulta todavía exagerado, aunque sin embargo)».

Este alza permanente de los precios será reiteradamente señalada por Kafka en casi toda su correspondencia de estos años, y cada vez con más angustia y desazón, pese al cuidado que ponía en no preocupar demasiado a su familia. Por ejemplo, fragmento de la carta n.° 7, del 20 de noviembre de 1923: «Queridísimos padres: esta vez la alegría ha sido muy especial, vuestras dos cartas y, sobre todo, las noticias de mi querido padre sobre su salud. Lástima que yo no tenga sellos suficientes para contestaros con todo detalle, quizá lo haga muy pronto. A partir del primero, por cierto, se estabiliza la tarifa de valor estable, entonces ya no habrá preocupaciones por los sellos, pero de todos modos será tan caro que por esa razón no se podrá ya escribir». O este otro fragmento de la carta n.° 9: «Dar la ropa a lavar resulta muy caro; unas 120-160 coronas cada dos meses, y eso ahorrando mucho; y además no la planchan y los productos para lavar no son muy de fiar. ¿No valdría la pena mandar la ropa a Praga cada mes y medio?».

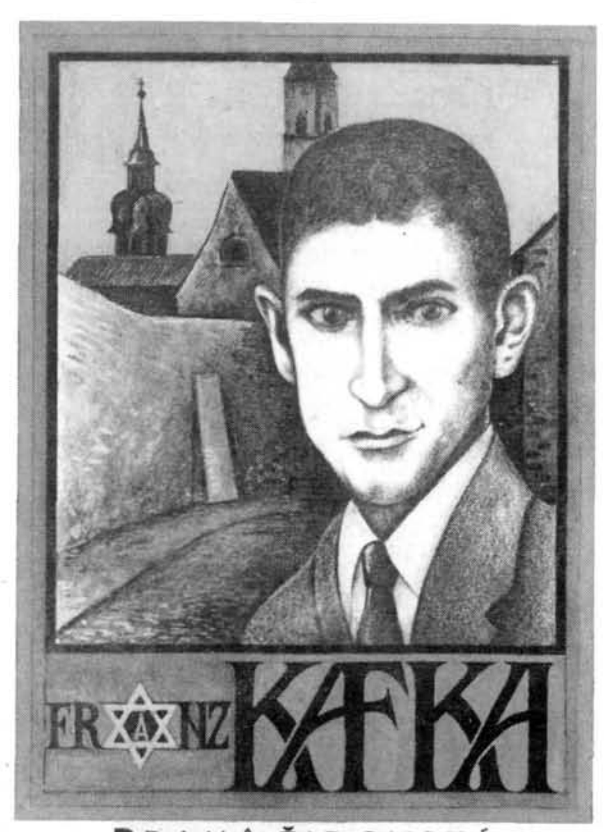
Mientras tanto Dora Dymant es para Franz la nueva ilusión de pareja, la que por fin es digna de él a fin de llevar una vida tranquila como la que de hecho llevaban. Ella se había enamorado de Kafka con la pasión de sus juveniles años y se sentía atraída por ese ser misterioso y excéntrico. Pero Franz había soñado otra cosa: una independencia que le permitiera dedicar su vida a la literatura. Por el contrario, su vida se veía cada vez más ensombrecida por la más inquisitorial penuria económica. Berlín no le ofrecía una serenidad definitiva sino «un violento acceso de locura de números». Un kilo de pan costaba millones de marcos, el alquiler de la vivienda se sextuplicaba, resultaba muy difícil conseguir combustible y el invierno berlinés era extremadamente riguroso. Además sus dolores, su fiebre, sus escalofríos y sus trastornos digestivos iban en aumento día a día. Sin embargo, sólo cuando su reducida jubilación llevaba ya dos semanas de retraso, Kafka se decidió a pedirle algo de dinero a Ottla. En cambio, a sus padres les escribió una carta llena de optimismo: «A mí me sigue yendo bien». Evitó hasta los últimos momentos confesar a su familia la verdadera dimensión de su pobreza: él había elegido esa vida y debía pagar el impuesto de aquella libertad. «Mantequilla, por ejemplo, tengo ahora —otra vez la opinión del experto— hasta finales de mes; si ahora volvéis a anunciarme la llegada de un paquete con mantequilla, será demasiado, demasiado caro, demasiado abundante, demasiado abochornante, naturalmente os *pagaré* todo, pero no me lo pongáis difícil mandando tales cantidades». Y agrega: «Por lo que se refiere a la fiebre, es una vieja historia y se ha ido con increíble rapidez ya al segundo día. No creo que fuera resfriado, teniendo en cuenta la forma como apareció. Pero en fin, ya se ha ido. Tampoco el frío de la casa es demasiado grande, como parece que creéis. Estoy sentado al lado de la calefacción central y en ese sitio se está muy bien».



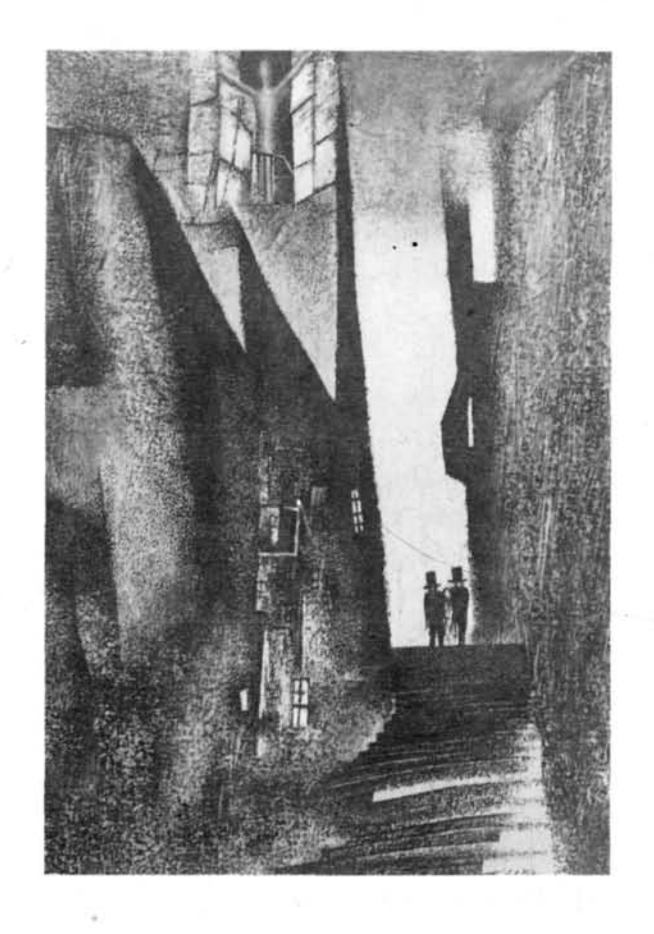
PRAHA ŽIDOVSKÁ
THE JEWISH PRAGUE



PRAHA ŽIDOVSKÁ
THE JEWISH PRAGUE



PRAHA ŽIDOVSKÁ
THE JEWISH PRAGUE



Tremendo, dramático silencio de las reales condiciones de vida, a fin de no embarcar a sus padres en sus propias angustias. La familia, que por sus cartas sólo podía intuir vagamente su miseria, enviaba paquetes de víveres, aunque todo hace pensar que para que sus padres vivieran ignorando tal situación, Franz contaba con la complicidad de sus hermanas. Es difícil pensar que Ottla, que recibía la siguiente esquela para el Nuevo Año («Cocinar es tan fácil, para Año Nuevo ya no nos quedaba alcohol, y a pesar de eso casi me quemo durante la comida; la había calentado con cabos de vela») no tuviera conciencia de la realidad. Fue justamente ese invierno (así lo afirma enfáticamente Brod) quien mató a Kafka, que enfermó de pulmonía y ya nunca más pudo rehacerse de aquella nueva y grave recaída. Dada dicha penosa situación económica, Kafka había renunciado a consultar a un especialista. Sólo una vez admitió un médico de urgencia y le escribió a Brod: «La cantidad pagada al médico planea con cifras de fuego sobre mi cama». El 1 de febrero de 1924 debían abandonar su departamento por su calidad de «forasteros insolventes». La situación se hacía desesperada. Otra vez Dora consiguió una vivienda a tiempo, aunque era evidente que el destino de Kafka era una clínica. Cuando su tío, el médico rural Siegfried Löwy de Triesch, lo visitó enviado por su preocupada familia, llegó a fines de febrero de 1924 a Berlín y encontró a Franz en un estado de salud gravísimo. El 14 de marzo Brod se hallaba en Berlín para asistir al estreno en la *Staatsoper* de la ópera *Jenufa* de Janacek y tres días después Kafka regresaba a Praga con él, llevado a casa de sus padres «como una derrota». Dora se quedó en Berlín dadas las difíciles relaciones familiares pese a ya ser virtualmente aceptada por los padres. En Praga nace *Josefina la cantante (Josefine, die Sängerin)*, en la que Kafka narra la angustia existencial de un artista ávido de perfección frente a lo que no es sino apariencia, la nada del arte que practica, lo que le lleva, finalmente, a renunciar a su arte y a aspirar tan sólo al olvido. Aún le quedan energías, pese a sus penurias, para testimoniar su propia desazón y su propio derrumbe. En esos días y a raíz de una «quemazón en la garganta», Kafka es llevado a la *Clínica de Viena* —pesa ya 43 kilos— y el diagnóstico es «laringitis tuberculosa avanzada», ante el cual quedaba descartada la cirugía. Tras nuevos reconocimientos en un sanatorio vienés —«Un tal Franz Werfel me ha escrito para decirme que yo debería hacer algo por un tal Kafka. Sé quién es Kafka: es el paciente de la número 13. Pero, ¿quién es Werfel?», dirá el director de dicho sanatorio— y gracias a las gestiones de Dora y de Klopstock, es internado en el sanatorio de Kierling, cercano al pueblo de Klosterneuburg, en las afueras de Viena, donde tiene una habitación para él sólo. Sus cartas comienzan a tener en Dora su progresivo sustituto: «¿Puedo extender mis brazos para darle un abrazo?» pregunta ella a los padres de Franz. Kafka agrega: «El comer me resulta un poco más trabajoso (carta n.° 31) que lo fue, sin duda, cuando mamaba. Pero también intento facilitarme el comer, por ejemplo, y esto es algo que a ti, queridísimo padre, tal vez te gustará, con cerveza y vino, con zumo de cebada fermentada y tostada y con vino del Adriático, de este último me he pasado ahora al tokay (...) Mi capacidad de bebida no es muy grande, pero en lo referente a la sed no me supera nadie (...) Por el momento no necesitamos dinero».

Le dan tres meses de vida pero Dora se opone a llevarlo a Praga para evitar que Franz se dé cuenta de lo desesperado de la situación. No obstante, corrige las pruebas de galeras de *Josefina la cantante* hasta que no puede más: «Lo que está mal debe quedar mal» escribe en una de sus hojas de conversación, dado que le resulta imposible hablar.

Klopstock, conmovido, narra: «El estado físico de Kafka en aquella época y de hecho la situación en sí, ya que literalmente se estaba muriendo de hambre, era un espectáculo macabro. Cuando terminó la corrección de las pruebas, cosa que no sólo supuso un terrible esfuerzo psíquico sino que debió de ser también una especie de estremecedor reencuentro espiritual, las lágrimas le rodaban por las mejillas. Fue la primera vez que asistí a tales muestras de emoción por su parte. Durante toda su vida, Kafka había demostrado una sobrehumana capacidad de autodominio».

Como su personaje de *El artista del hambre*, Kafka comienza a dejarse morir por inanición. No puede finalizar de corregir su última obra. En una hoja de conversación le escribe a Dora, su abnegada sombra: «¿Cuántos años lo soportarás? ¿Cuánto tiempo soportaré yo que tú lo soportes?». El día 2 de junio de 1924 Kafka escribe —un día antes de su muerte— su última carta a los pa-

dres, quizás una de las más largas, que no reproduciré entera, pero que necesito transitar brevemente.

«Queridísimos padres: paso a hablar de vuestra visita, que a veces mencionáis en las cartas. Cada día medito sobre ello, pues es para mí un asunto importante. Sería muy hermoso, hace ya mucho que no estamos juntos (...) beber juntos «un buen vaso de cerveza», como decís en vuestro escrito, de lo que deduzco que padre no tiene muy buena opinión del vino nuevo de aquí (...) pero son demasiadas las cosas que hablan en contra de vuestra visita. En primer lugar, probablemente padre no podrá venir por las dificultades del pasaporte. Esto le quita naturalmente una gran parte de su sentido a la visita, y sobre todo hará que madre, sea quien sea la persona que la acompañe, esté demasiado pendiente de mí, se dedique a mí, y yo no estoy aún muy guapo, ni siquiera presentable (...) sólo ahora, con la ayuda de Dora y Robert (¿qué sería yo sin ellos?), voy superando todas esas debilidades (...) todo está, como he dicho, en los mejores comienzos, pero ni siquiera los mejores comienzos son nada, si uno no puede mostrar a los visitantes —y sobre todo a unos visitantes como vosotros— unos progresos grandes, innegables, comprobables también para los ojos del profano, entonces es mejor dejarlo. Así, pues, mis queridos padres, ¿no os parece que por el momento lo dejamos?». Esta última carta no pudo ser finalizada por Kafka. Agrega Dora: «Le quito la carta de las manos. Ha sido una gran hazaña, con todo». Después de la visita del médico, escribe Kafka: «De modo que la ayuda se aleja de nuevo sin ayudar». Y aún es capaz de bromear: «Infinita cantidad de esputos, cómodo y tranquilo dolor por la mañana, en la confusión me pasó por la cabeza la idea de que por esta cantidad y esta facilidad merezco de algún modo el Premio Nobel». Y finaliza diciéndole a Dora: «Pon tu mano un minuto sobre mi frente para darme valor».

A las cuatro de la mañana del 3 de junio respiraba tan mal que Dora llamó a Klopstock, quien despertó al médico. Pusieron a Kafka una inyección de alcanfor y le colocaron una bolsa de hielo en la garganta. Él pidió morfina, diciéndole a Klopstock: «Me la has estado prometiendo durante cuatro años. Me estás torturando, y siempre lo has hecho. No voy a dirigirte más la palabra. Así voy a morirme». Tras haberle puesto dos inyecciones, dijo: «No me engañes. Me estás dando un antídoto. Mátame, o eres un asesino». Cuando le administraron *Pantopon*, se mostró complacido: «Es bueno, pero más, más, no me ayuda». Luego perdió lentamente la consciencia. En ese momento Klopstock le estaba sosteniendo la cabeza y él pensó que era Elli, su hermana: «Vete, Elli, no te acerques tanto, no tanto». Tenía miedo de contagiarla. Klopstock se apartó ligeramente. «Sí, así es mejor». Luego, juntó todas sus fuerzas para arrancarse la bolsa de hielo y arrojarla al otro lado de la habitación. «No más tortura. ¿Para qué prolongarla?» y cuando Klopstock parece alejarse de su lado levemente, dice: «No te vayas». Al responder su amigo: «Es que no me voy», Kafka responde: «Pero yo sí me voy». Era el final.

Kafka falleció el martes 3 de junio de 1924. El 11 de junio fue enterrado en el cementerio judío de Straschnitz, Praga. Las palabras de despedida fueron de Max Brod. Dora, arrojada sobre su tumba, se desvaneció. Días antes había cubierto con su cuerpo el cuerpo de Kafka para que no lo agravaran la lluvia y el viento. En ese momento el padre de Kafka se dio media vuelta y el gesto puso el cortejo en movimiento. Según testigos, nadie atendió a Dora.

«Estoy leyendo un libro chino... sólo trata de la muerte. Un agonizante yace en el lecho, y con la independencia que le confiere la proximidad de la muerte, dice: "Me he pasado la vida defendiéndome del placer". Un alumno suyo se ríe de él porque sólo habla de la muerte: "Siempre estás hablando de la muerte y no acabas de morirte". El agonizante responde: "Ya verás que sí. Precisamente estoy recitando mi aria final. Unas duran más y otras menos, mas la diferencia es sólo cuestión de pocas palabras"» (carta a Milena). «Acaso no tengamos que privarnos de tantas cosas, pero Josefina, redimida de la miseria terrena que, según su opinión, está reservada a los elegidos, se perderá alegremente en la innúmera multitud de los héroes de nuestro pueblo y pronto, ya que no estudiamos historia, cada vez más redimida, será olvidada como todos sus hermanos» *(Josefina, la cantante)*. «Se abrazaron; el cuerpo menudo ardió bajo las manos de K.; él sintió como un vértigo del que intentó salvarse, empeñosa pero vanamente; rodaron unos pasos, golpeando sordamente contra la puerta de Klamm, y luego quedaron ahí, tirados, en medio de los charcos de cerveza y toda clase de inmundicias de que el piso estaba cubierto» *(El Castillo*, pág. 52).

En la carta n.º 32, 2 hojas dobles de 22 × 14 cm. las caras 1, 3, 5, 6 y 7 escritas a tinta, hay un final añadido a lápiz por Ottla: «Escrita el lunes 2 de junio de 1924, fallecido el 3 de junio de 1924». Lleva adjunto un sobre roto donde figura este añadido: «La última carta de nuestro querido hijo», manifiestamente de mano de la madre. Y de la frase «Cuando padre me llevaba consigo a la Escuela Civil de Natación» escribe Brod: «Piensa mucho en su padre, en las visitas que hacía con él a la instalación de baños, en comidas y bebidas abundantes»; y cuenta Dora que le cuenta Franz: «Cuando yo era pequeño y aún no sabía nadar, iba algunas veces con mi padre, que tampoco sabía nadar, a la sección de no nadadores. Luego, desnudos, nos sentábamos cerca de la barra del bar, cada uno con una salchicha y medio litro de cerveza. Mi padre solía llevarse las salchichas de casa, pues las de la Escuela de Natación eran caras».

¿Qué más agregar? El cruel invierno berlinés, su propia precariedad, la carestía de esa urbe hambrienta y convulsionada por la guerra civil, no impidieron que Kafka se obstinara en residir allí junto a Dora, su ingenua y entrañable ilusión. Pese a las cartas de sus amigos —que intentaban convencerlo de regresar a Praga— Kafka se negó a sustraerse de aquella «independencia» macabra. Sólo su tío, «el médico de campo», puede convencerlo finalmente. Pero Kafka ya no es el mismo: refugiado en un silencio tenso, medido, absolutamente voluntario (estas cartas delatan, entre líneas, tal obstinación), nuestro querido Odradek puede apuntar: «En realidad, todo está en calma a mi alrededor, por lo demás, demasiado en calma». Ese Kafka ya no teme a la muerte: ha vencido a su fobia más profunda. Su actitud es una sola: esperar en silencio el acontecimiento. Los últimos días ni siquiera susurra, salvo en súbitos instantes. No obstante, escribe. Y escribir —son sus palabras— es abrirse a la desmesura. ¿Se trata, allá, en lo hondo, de una reconciliación con la vida? Quizás, *El habitante de los sótanos*, como solía llamarse a sí mismo en las cartas a Felice, aún cree en la luz. «Para escribir necesito aislarme, no como un ermitaño sino como un muerto. Escribir en ese sentido es un sueño más profundo, por tanto una muerte, y así como a un muerto no se le sacará de su tumba, así tampoco se me podrá retirar de mi mesa por la noche (...) sólo así puedo vivir». Su eterna lucha es justamente ésa: hay que morir para seguir viviendo.

Cuando Kafka pide la autorización del rabino Gerer para casarse con Dora, éste responde con una negativa. Otra vez la ley no lo autoriza. Por eso debe vivir fuera de ella, con Dora, transgrediéndola. Hay siempre un límite. Y un abismo. La negativa del rabino es una más: sólo la que precede a su muerte. «El mundo prodigioso que tengo en la cabeza. Pero, ¿cómo liberarme y liberarlo sin destrozarme? Y preferiría mil veces destrozarme antes que retenerlo o enterrarlo dentro de mí. Que para eso estoy aquí». Y agrega en ese párrafo de su *Diario:* «Eso me parece evidente». Su siempre amor postergado, su extrañeza en medio de su familia, el celibato «decretado por Dios», la hostilidad del mundo, la acechanza de sus propios fantasmas, la enfermedad y el insomnio, la residencia estable como un delirio crónico, fueron las maneras que adoptó el absurdo. Escribir fue su respuesta. Las infinitas dilaciones que expresan lo inalcanzable no pudieron con él. Si en un extremo del escenario había un Dios silencioso, lejano, incógnito y terrible, del otro lado un hombrecito sabía que para enfrentar a ese Dios, llamarlo, invocarlo y quizá vencerlo, necesitaba de ese solo instrumento, de esa sola arma: escribir. No son los sentimientos de Kafka ni sus tribulaciones los que importan: son los acontecimientos irreductibles. Por eso, quizá por eso, por lo irreductible, es que Kafka escribe. Como en su personaje de *El Proceso*, cuando llega la muerte, Kafka no ha logrado saber nada, salvo que testimoniar esa ignorancia, escribir esa nada, es su última y deseada justificación, su definitiva redención, él, que no creía en ella. «Antes yo no comprendía por qué no recibía ninguna respuesta a mis preguntas. Hoy no comprendo cómo podía creer que podía preguntar. Pero yo no creía en absoluto, solamente preguntaba», escribe en su aforismo 39. Como su viejo antepasado praguense, el rabino creador del Golem, lo que importa es la pregunta: «Yo tengo la respuesta, pero, ¿usted tiene la pregunta?». Quizá, por eso, en su última carta a sus padres, el final —cuando Dora le arranca el papel de las manos— está inconcluso, como un gran interrogante. Hay una frase introductoria, donde parece que Kafka quiere decir algo urgente, y dos puntos: luego, nada. Un papel en blanco: ese desafío metafísico.

Arnoldo Liberman

Victoria Ocampo a través de su *Autobiografía*

Il n'y a d'unions à jamais legitimes que celles qui sont commandées par une vraie passion.
Stendhal *De l'amour*

I

En ocasión del centenario del nacimiento de Victoria Ocampo, Alianza Editorial ha tenido la feliz idea de publicar, en una colección divulgativa, una muestra antológica de su *Autobiografía**, aparecida póstuma, nada menos que en seis volúmenes, entre los años 1981 y 1984. Con ella, se rinde homenaje a una mujer, hoy apenas conocida, que adquirió en la sociedad de su tiempo una relevante notoriedad y significado, sea por lo insólito de su actitud personal y social, sea por la magnitud y características de una tarea cultural que tuvo el mérito de catalizar la actualidad inmediata y de proyectarse en un radio de dimensiones cosmopolitas.

Esta autobiografía, reducida a sus mínimos términos por exigencias de la colección, de buen seguro habrá presentado a su ilustre compilador y prologuista, Francisco Ayala, no pocas dificultades. No es tarea fácil elegir unas pocas páginas de un texto que abarca la larga existencia de su autora (1890-1979), y que despliega con profusión de detalles las múltiples facetas de su vida y de su espíritu. Ante la imposibilidad de ofrecer un panorama de los mismos, el autor ha optdo por mostrar los aspectos más personales e íntimos de la vida de Victoria Ocampo, focalizando el relato de la infancia y de la juventud, y renunciando a una parte importante, acaso la más significativa desde el punto de vista cultural e histórico, de la que fue prolífica escritora e infatigable promotora de la cultura: su personalidad madura, la plenitud de su vida profesional y pública, su inserción plena y triunfante, no exenta de dificultades y hostilidades, en un mundo que en estas páginas se vislumbra apenas como mera aspiración y meta, y —pese a lo que se afirma en el prólogo— su relación con el mundo de las letras y de la cultura, tal vez más conocida o en cualquier caso más fácilmente cognoscible a través de otros escritos de la misma Ocampo, como *Testimonios*, y sobre todo la revista *Sur*, donde es posible rastrear y recomponer los intereses y opciones culturales de su creadora y la presencia de aquellas personalidades del mundo intelectual de la época que más le interesaron y atrajeron. En ese ámbito, Ayala se ha limitado a ofrecernos unas pocas páginas que permiten entrever los futuros contactos de la autora con Ortega y Gasset, acaso por ser la parte que se refiere a España y por el peso que ejerció su influencia en la creación de esa revista que se proponía «reflejar América para el mundo y el mundo en América» y a la que Victoria dedicó su inteligencia, su entusiasmo y su tesón proverbiales. Pero aun así, más que las efectivas relaciones intelectuales que hubo entre ellos, nos es dado presenciar los inicios de una relación que tendría un amplio desarrollo en años futuros pero que, por el momento, para el pensador español, tuvieron algunas implicaciones vagamente sentimentales, y para la joven y aún incierta y titubeante Victoria, representaron el espaldarazo decisivo que necesitaba su obstinada vocación para ponerse en marcha.

Pese a su brevedad, la presente antología, si bien no nos permite pasear la mirada a lo largo del siglo XX, como dice Ayala de la *Autobiografía* tomada en su conjunto, nos proporciona una imagen muy clara de la personalidad de su autora y de la configuración de su escritura en el acto de rememoración y reflexión sobre sí misma que la constituye; ella nos devuelve intactos algunos aspectos esenciales de la obra completa: la importancia que otorga Victoria a la propia infancia y ado-

* *Victoria Ocampo,* Autobiografía, *Madrid, Alianza Editorial, 1990.*

lescencia para explicar su personalidad y su acción de adulta, su concepción general de la vida y de su sistema de valores, su insobornable vocación artístico-literaria y, tal vez sin propósito deliberado, pero con eficacia sorprendente, la evocación de un mundo, de una época, de una cultura y de una sociedad, argentina o europea, que ella nos ofrece con la mera descripción de lo cotidiano, de sus lecturas, de los espectáculos que presencia, o de las gentes y ambientes que le es dado frecuentar en su país o en el extranjero. Percibimos así lo que Ayala denomina la «tónica peculiar de toda una época ya periclitada». Eso además de lo que el propio antologista se ha propuesto dar a conocer por su valor humano y estético: la voz íntima de Victoria, el recuento de sus pasiones infantiles y juveniles, el relato apasionado de una relación amorosa particularmente afortunada tras la experiencia de un matrimonio nacido sin futuro, el valor de un texto que se ofrece como testimonio apasionado y sincero y que tiene el mérito de mantener constante la atención del lector mediante una escritura ágil, fresca, levemente irónica, exenta de toda banalidad aun cuando se refiere a la conmovedora belleza: una belleza desprovista de toda afectación y petulancia, elegante, sobria, tierna a veces, siempre exquisitamente natural y aparentemente espontánea. Sobre esas páginas que, gracias a su antologista, son en realidad autosuficientes, versan mis reflexiones sobre la autobiografía de Victoria Ocampo.

II

Cabe preguntarse por qué motivo, en un momento dado (1922), Victoria decide emprender el largo y detallado relato de su vida, que, leído en la intimidad de unos pocos, dejaría inédito.

Cuando empieza a rememorar y a escribir sus recuerdos, Victoria, por lo menos, ha leído ya a Proust, a Bergson, a Joyce, a Freud y a Jung. Estos son los autores que cita en estas páginas antológicas a raíz de la memoria, del proceso rememorativo y de la escritura. Victoria sabe que la memoria conserva, olvida y selecciona; sabe que existe una memoria consciente y una memoria inconsciente, y que el recuerdo consciente es como un «archipiélago», fragmentos que la mente ordena y recompone de forma más o menos arbitraria. Conoce los trucos de la memoria involuntaria, de la supresión y el *refoulement;* sabe que algunos recuerdos en apariencia nimios revelan posiblemente algo relevante de nosotros mismos y que lo verdaderamente esencial puede que, por alguna razón, se haya hundido en el olvido. No ignora que escribir sobre el pasado de algún modo es reescribirlo o reinventarlo. En un momento dado, recupera e inserta en el texto unas cartas que le permiten contemplar el pasado desde el doble punto de vista de *entonces* y de la distancia temporal y espacial del *ahora.* Son documentos que le sirven para tocar tierra, para cerciorarse de que esos sentimientos que percibe como precisos, responden a la realidad vivencial del pasado.

Ayala reflexiona sobre el carácter de las memorias como «género», viendo, en el texto que nos ocupa, un caso de autoconfesión, dictada bajo el imperativo de la sinceridad absoluta y sin que su autora busque en ella justificaciones de ningún tipo. Blas Matamoro, quien ha dedicado a la figura de Victoria Ocampo un libro de apretadas noticias y penetrantes consideraciones *, tras deslindar y definir los varios tipos de discurso que giran entorno a un Yo más o menos público o privado que es autor y protagonista de un texto —la autobiografía, las memorias, el diario y las confesiones—, halla en el escrito de Victoria una amalgama de todos ellos.

En realidad, poco parecen importarle a su autora las sugerencias que provienen del psicoanálisis, la sugestiva experiencia del *Ulises* joyciano, el *stream of consciousness* y la realidad informe del inconsciente o del subconsciente. La *Autobiografía* tiene un corte racional dieciochesco. Victoria podría decir lo que un personaje de Borges: «Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo».

La *Autobiografía* es reflexión sobre el Yo en el sentido lockiano del término: determinación de la conciencia, de la propia identidad personal y moral. La memoria pone en relación el yo presente y el yo pasado en un mecanismo puramente psicológico, que, sin embargo, es suficiente para postular la identidad del Yo, aunque es bien sabido que no se trata de una identidad sustancial, y para fundar en ella el concepto de responsabilidad moral. Cada cual es hijo de sus obras: es un lema que de algún modo preside el texto que nos ocupa.

* Genio y figura de Victoria Ocampo, *Buenos Aires, Eudeba, 1986.*

El Yo toma posesión de sí mismo y se autocontempla a la luz de la razón, que es comprensión lógico-racional y también instancia crítico-ética, acaso instancia trascendente. Al igual que en la confesión, aparece el otro. El Otro a quien habla Victoria es ese Yo objetivo y severo que juzga a la propia Victoria, o sea, el tribunal de la propia conciencia, pero también los otros, la sociedad en que Victoria se ha abierto camino contra viento y marea, eso es, contra los prejuicios, las trabas y hostilidades que inspiró su ambicioso y sobre todo inusual proyecto de realización personal.

Siendo quien habla personaje público que habla de su acción pública y se dirige a los otros para dar fe de un mundo exterior o de cuestiones de interés público, la *Autobiografía* se amolda al esquema de las memorias y de la autobiografía tradicionales. La misma Victoria ha hablado de «testimonio» y de la estrecha relación existente entre el relato de su vida y la conocida serie *Testimonios*. De la autobiografía tradicional asume lo que tiene de *mise en scène* del proceso de realización del Yo: muestra la capacidad del sujeto de hacerse en el mundo (la propia *virtus*), de sacar ventaja de la circunstancia, próspera o adversa, para fraguarse a sí mismo. Un diseño racional-humanista que coloca la voluntad humana en el centro del universo: el hombre hace y se hace. Con las mejores intenciones de sinceridad y objetividad, es difícil que, en esta frase, no se recurra más o menos conscientemente a la restauración o la cosmética, sea porque el texto se dirige a una platea que ineludiblemente condiciona el mensaje, sea porque es posible que una verdad sin retoques sea para nosotros mismos insostenible e insoportable.

Poco tiene esta autobiografía del diario, que es sobre todo monólogo introspectivo, contemplación directa, al calor de la emoción, de lo que Stendhal denominaba «les mouvements intérieurs de l'âme». El diario, como las cartas, se detienen en las menudencias e insignificancias de lo vivido en acto, menos por su valor intrínseco que por las emociones que suscitan en la sensibilidad del que habla. Por el contrario, Victoria busca lo significativo a efectos de su identidad personal y de su acción en el mundo, que, como enseña el psicoanálisis, puede ser también, pero no necesariamente, una insignificancia cualquiera.

Al igual que las cartas insertadas en algún momento de la narración, la *Autobiografía* expone a la luz pública los mecanismos ocultos y conscientes del vivir social (como el epistolario a que recurre con frecuencia la novela dieciochesca). La escritura deviene confesión a gritos, confidencia a voces: muestra, y denuncia, lo que una sociedad hipócrita y bien pensante esconde detrás de la fachada de la respetabilidad y del decoro, pone de manifiesto lo que todo el mundo sabe pero finge ignorar.

Como he anticipado, ese proceso rememorativo hecho público es también una explicación y una justificación de Victoria a esos otros que ella misma rechaza y desprecia. El Otro es el Super-Yo. Idealmente, el texto se dirige al Padre, eso es, al detentador de la Ley.

III

«En mi comienzo está mi fin». Es la divisa de María Estuardo que cita Victoria para ilustrar la convicción de que en el origen, individual, social e histórico, está la raíz de nuestro devenir.

De nuevo, las sugerencias que vienen del psicoanálisis no parecen condicionar demasiado su esquema mental. En muchos aspectos, Victoria es una mujer del siglo XIX (o del siglo XVIII, que es menos diferente de lo que suele pensarse). Su pensamiento muestra afinidades consistentes con el racionalismo dieciochesco y con cierto idealismo a él inherente, que luego se tiñe de trascendentalismo metafísico de inspiración schellinguiana.

Victoria cree en la razón, en la voluntad y en la libertad; cree que lo que cuenta no es la intención sino la acción y los hechos; cree en la *virtud* como capacidad del ser humano de realizarse a sí mismo según un modelo abstracto, intelectivo, de perfección. Considera que la historia es una distorsión o degeneración de la Naturaleza, donde, incontaminadas, se hallan la Razón, la Belleza y la Justicia. El Yo es todo uno con esa Naturaleza primordial (Schelling) sobre el que incumben los efectos no siempre benéficos de la historia.

Con los conceptos de libertad y de voluntad, Victoria acepta ese residuo de determinismo que el racionalismo nunca ha negado (piénsese en Maquiavelo). Para entender esa dosis de predeterminación que condiciona nuestra libertad, acude al positivismo finisecular, que lo ex-

plica con los postulados que ofrecen la biología y la historia. Victoria menciona el *medio* y la *herencia*. Para entender la estructura de su yo, trepa por el árbol genealógico familiar en busca de características temperamentales que expliquen una tendencia o una predisposición propias, mira el subsuelo histórico-social en busca de condicionantes de uno u otro signo: el Yo y la circunstancia.

IV

Victoria empieza por la infancia. Para ello, focaliza el ambiente familiar como parte de un ambiente social y epocal más amplio. Aparece una familia de estructura patriarcal, arcaica, estrictamente jerarquizada y acotada con respecto al mundo exterior. En ella vemos a Victorita con sus hermanos —en realidad, una hermana: Angélica—, con sus abuelos y tíos y tías abuelas, de entre los cuales destacan el abuelo y la tía Vitola o Victoria, y con los sirvientes, que constituyen un paisaje abigarrado y exótico, que por lo mismo se presta a la utopía. Una utopía de sesgo dieciochesco: pese a las diferencias sociales o raciales, todos los hombres son iguales en su dignidad humana, no haciendo la Naturaleza más distinción que la que deriva del mérito o sea, del ejercicio de la *virtud*, que como indica el término es una cualidad viril.

En medio de esta multitud, los padres de Victoria quedan algo desdibujados. De la madre se dice poco. Victoria la recuerda bella, bien vestida, a punto de ir al teatro o a la ópera. Es una hermosa figura social que en casa carece de autoridad o por lo menos no da la impresión de ejercerla. Cuando se da la ocasión, asume su rol femenino de perpetuar lo tradicional y establecido. A las preguntas de la chica acerca del origen de la vida y la sexualidad, la madre responde según las normas de rigor, o sea, con el silencio y con los lugares comunes de raigambre ancestral, que se dan como «verdades» indiscutibles e inamovibles.

La pequeña se identifica con esa madre de espectáculo, se pone sus vestidos, se mira en el espejo, ficcionalmente, y según el conocido mecanismo edípico, ocupa el puesto de la madre, rivaliza con ella ante la figura paterna, tal vez para resultar merecedora de la atención, o la clemencia, de un Padre algo inasequible, que aparece encerrado en su despacho y que, como juez supremo, llama a Victoria cuando hay algo que reprochar y enmendar. Un padre que dispone ya de lo que será su vida de mujer, habiendo establecido el tipo de educación intelectual y moral que le conviene para su futuro destino de esposa y madre.

Todo se hace, se produce, se realiza en esa bella mansión (o mansiones, hay más de una), que para Victoria asume pronto connotaciones de jaula de oro. Dentro de ella se imparte la enseñanza, se producen los juegos caseros y los varios rituales de los desayunos y almuerzos, de las sesiones de té, de los preparativos del acostarse, de los saludos y despedidas nocturnos. Al evocar la vida que se produce en ese magnífico interior burgués, severo y confortable, la autora nos ha dejado bellas páginas que son vivos retratos de una mentalidad y de una época: los vestidos almidonados, los camisones de manga larga, el cepillado de pelo, las apretadas trenzas, las institutrices extranjeras con su bagaje de imposiciones arbitrarias y su cultura libresca, con las que entra en casa de los Ocampo una apariencia de Europa, la colorida servidumbre, con la que se asoma a ella la Europa marginada de la inmigración y la marginación autóctona.

En el jardín se producen juegos, en los que participan los hijos de los sirvientes. El jardín es una zona intermedia entre la libertad de la calle, que a las pequeñas les está rigurosamente prohibida, y el encierro: entre la protección a ultranza y el combate. En el jardín, Victoria se enfrenta con los otros, que son unos otros gobernados por los suyos y, por tanto, unos subordinados, que en esos momentos de ocio juegan a ser iguales: distintos pero, teóricamente, con igualdad de oportunidades. En esa palestra ficticia, Victoria aprende el valor de la acción, el rigor de la competición, el valer por lo que es y no por lo que representa. En ella aprende a medirse en una sociedad viril en que, teóricamente, uno pierde o gana por lo que vale. La niña aspira a esa competición reñida pero honesta, con exclusión de privilegios, salvo los que depara «naturalmente» la naturaleza. Por otra parte, los privilegiados, al igual que las desventajas y restricciones, son mera circunstancia, instrumentos para la realización de uno mismo. Es difícil establecer de antemano cuáles son más ventajosos o eficaces.

La calle es el lugar de la libertad, pero para las privilegiadas niñas Ocampo ella conduce al contacto ocasional con los niños de su clase, en la que abundan los Carlitos y los Enriquitos y otras cursilerías dignas de la mejor burguesía decimonónica, que se deleita contemplando desfiles militares y otras insulseces permitidas a los pequeños y adolescentes bajo la mirada atenta de los mayores. O lleva a la iglesia, al ritual de la misa, a la monotonía convencional de los rezos, al devocionario atiborrado de estampas en el que subrepticiamente, eludiendo peligrosamente la censura, se ha infiltrado una inocencia amorosa cualquiera, que conviene mantener secreta a todo trance. En cualquier caso, por la calle se va como un prisionero, flanqueado por la policía familiar. Victoria recuerda con precisión el convento de clausura que se halla a un lado de la iglesia y el horror que le inspiran sus rejas. El mundo de los mayores, las instituciones —familiar, eclesiástica—, el confort y el bienestar casero se configuran como encierro y cárcel. Aprisionada en ellos, Victoria prepara más o menos conscientemente la fuga.

V

La posición de Victoria en la jerarquía familiar es ambigua e incómoda. De un lado, es la nena adorada, mimada, halagada, que de vez en cuando goza de algunas exenciones por puro privilegio y gracia de los adultos. Del otro, siendo la mayor de seis hermanas, que acaparan progresivamente el cuidado y la atención de los mayores, se encuentra en un círculo autónomo en el que espontáneamente ocupa el puesto de responsabilidad y de autoridad que le delegan los mayores. Es un rol qe asume con seguro instinto y que ejerce con convicción y alguna prepotencia.

En casa de los Ocampo predomina la Ley. Así, por lo menos, lo recuerda Victoria adulta y así lo vive la niña Victoria. La Ley la encarnan, directamente, las institutrices, detrás de las cuales, dispuestos jerárquicamente, se hallan las tías abuelas capitaneadas por Vitola, y detrás aún, encerrado en su santuario, el padre, que a la menor transgresión la convoca a juicio con un amenazante «Victorita, vení acá», en verdad poco tranquilizador.

En ese régimen policial, Victoria aprende pronto que la Ley a menudo es arbitraria, estúpida, cruel e injusta. Injusta aun cuando la favorece a ella personalmente, lo que no la hace menos aborrecible. Constata, además, que el cariño que los demás generosamente le otorgan tiene un precio: la obediencia. Los que sirven mandan. Ese amor que pretende obediencia Victoria adulta lo soportará en Fani, la fiel sirvienta a la que no sabrá —o podrá o querrá— oponerse ni imponerse.

La pequeña Victoria asume el modelo. Por ahora se identifica con Vitola, que encarna el cariño y la autoridad. Ella ejerce la autoridad sobre sus hermanas, en particular la secundogénita, Angélica; con ella instaura un esquema al que ella misma está sujeta: amar/someter: «yo exigía obediencia y ofrecía protección» (47). Con ella aprende a plasmar y a plasmarse. Victoria interioriza el modelo y lo corrige: ella es la Ley justa y racional, no el arbitrio. Quizá de esa experiencia de primogénita provengan sus grandes cualidades y también sus carencias: la capacidad de organización y mando que todo el mundo ha reconocido en ella, su afán por ocupar puestos de autoridad y de prestigio, el sentido de la rectitud y de la justicia, pero también sus temores e incertezas, y sus contradicciones. El conflicto surge en torno a esa Ley que Victoria asume y rechaza, y de la cual nunca acabará de desprenderse del todo.

VI

La familia Ocampo es una suerte de microcosmos que contiene, en pequeño, el sistema de creencias y la escala de «valores» de la sociedad que componen los de su clase.

La inteligencia de Victoria y su espíritu de libertad le llevan a opinar autónomamente sobre lo establecido. Es así cómo la pequeña empieza a conocer y a detestar el mundo que la rodea.

Entrada en la adolescencia, ella repudia cuanto la madre representa: la rígida determinación sexual de los roles sociales, la maternidad y todo aquello que condena a la mujer al reducto familiar y a funciones secundarias o subordinadas. Victoria rechaza el modelo materno y vuelve sus ojos a lo que encarna el Padre: la comprensión, la construcción y el dominio del mundo.

Victoria aspira al protagonismo reservado a los varones, anhela la acción pública y la gloria. Por el momento, sensible a la fascinación de la literatura y el espec-

táculo, se le ocurre la salida de las tablas, que es una manera de ser la *prima donna*, ya que no el primer hombre: un modo aún subordinado de prestar la voz al personaje, de manifestar lo propio bajo el ropaje ajeno (más tarde, la recitación y la crítica literaria van a desempeñar una función parecida). Victoria sueña con aparecer en el escenario del mundo en el único papel que se le consiente a la mujer, si no estuviéramos en Argentina y no perteneciera a una clase, burguesa, para la cual el mundo del espectáculo es un desdoro (en Europa circulan actrices ilustres por su rango social, como Adelaide Ristori, «la marchesa», pero son una excepción; aparte de que la familia de Victoria puede que piense, como Borges, que lo plebeyo y lo aristocrático son la misma cosa).

Victoria contempla ese mundo, prohibido a las mujeres decentes, como una zona de libertad transgresiva, en la que sería posible llevar la voz cantante sin abandonar el hermoso traje de noche que viste la madre para hacer su aparición de comparsa en un teatro regido por los hombres y para los hombres.

VII

Pese a la aparición de disentimientos profundos, Victoria comprende muy pronto que la oposición y la rebeldía no llevan a ninguna parte. Un yo auténtico que piensa y siente autónomamente y en discrepancia con el mundo, se va desarrollando detrás de la máscara de la persona (en el sentido junguiano del término). No pudiendo manifestarse según su verdadero modo de ser, aprenderá a fingir, a adular, a conseguir con los medios que la sociedad acepta lo que ella desea. Ahí ensaya el arte de camuflarse y de sacar provecho de las circunstancias adversas, en el que posiblemente resida su fuerza futura.

El yo auténtico, aprisionado en las cuatro paredes del hogar y del sistema de valores que lo gobierna, se da a la fuga interior. Nace así un mundo secreto, clandestino, inaccesible, que se expresa en un lenguaje cifrado, impenetrable. Es el reino de la libertad en el que es posible pensar libremente y construir un nuevo sistema de creencias y valores al abrigo de toda censura. En él tienen cabida el sentimiento o los sentimientos prohibidos, el amor, la sexualidad, el culto de la belleza y el arte, la divinización del artista, el progresivo pero ineluctable rechazo de las verdades de la religión, la creación de una religión nueva o de un sentimiento religioso que poco tienen que ver con la ortodoxia, el vacuo ritual aprendido y las imposiciones externas.

Victoria se forja una alteridad que es transgresiva con respecto a la ley. La felicidad es vivida como desobediencia y como culpabilidad, según un mecanismo que va a repetirse en circunstancias futuras de su vida. Ese devocionario atiborrado de estampas y de signos prohibidos es un bello símbolo de la convivencia conflictiva del yo auténtico y del yo persona bajo el aparente respeto de la convención y la normativa.

VIII

Victoria, la preferida de las tías-abuelas, tal vez del padre o de los padres, la mandamás de las seis hermanas, autoritaria, prepotente («yo iba adelante, ella detrás»), consentida, halagada, regalada, manifiesta, a través del relato, una inseguridad y un complejo de inferioridad y culpabilidad que se dirían congénitos. Ella misma habla de miedo, de la necesidad de agarrarse, de noche, a la pequeña Angélica que ha dominado durante el día, de la necesidad de cerciorarse del cariño de todos, de ponerlo constantemente en duda y a prueba. Victoria recuerda la sensación de abandono al comprender que su madre está embarazada. ¿Destino de los primogénitos que se ven arrebatar el cariño de los mayores por los más chicos? Tal vez. Pero esa voracidad e insaciabilidad ante un plato de frambuesas o un pastel de chocolate, parecen denunciar una carencia tal vez de afecto, una necesidad no colmada.

Pese a los halagos de los mayores, ella se ve más bien fea y poco agraciada. Sus escrúpulos y aprensiones en materia religiosa y moral, su espíritu crítico e intransigencia, ponen de manifiesto un complejo de culpabilidad latente, que halla distintas formas de manifestarse: así cuando arranca el retrato de las manos de su hermana Clara, que fallecerá en breve, o cuando Angélica se cae del columpio «por su culpa».

Victoria se desvive por resultar agradable y apetecible, como si mendigara la aceptación y el aplauso de los otros. A menudo se enamora de quien la ignora, la

maltrata o la desprecia (que así sea o ella lo imagine para el caso es lo mismo), casi buscando confirmar la escasa opinión que parece tener de sí misma. Hay una frase significativa: «Yo la ayudaba a bajar del coche [a la temible Berta Kraus] con una amabilidad desesperada que ya estaba pidiendo perdón» (45). Victoria muestra la constante preocupación de no gustar o interesar bastante, de amar y no ser amada, de perder lo que el azar, no sus méritos, parecen haberle deparado.

¿De dónde le vienen tanto temor y tan escasa estimación de sí misma? Tal vez la educación general de la época, represiva y culpabilizante por demás, sea suficiente para explicarlo. Pero se tiene la impresión de que el terror e inseguridad de Victoria provienen aún del padre, aprensivo de un lado, autoritario y severo del otro. Un padre protector y amenazador, como la otra figura masculina, aterrorizante, que aparece en el episodio del aljibe (el abuelo). Tal vez la atracción por los hombres mucho mayores que ella signifique el deseo de que alguien acepte desde arriba lo que el padre, por razón de su autoridad restrictiva, rechaza.

IX

Durante su vida sobre todo escolar, Victoria vive en su propia piel la injusticia; acepta el castigo con tal de que sea justo. El arbitrio provoca la rebelión y el rechazo. Tal vez, como decía alguien, el deseo de libertad sea sólo, en el hombre, un deseo profundo de justicia.

La relación entre los suyos y los sirvientes no oculta, bajo la corrección formal y un trato complaciente y paternalista, un desprecio de fondo que se manifiesta en una frase burlona, en una leve impertinencia que subraya las distancias y la superioridad del que paga. Victoria siente que ello puede herir la sensibilidad y la dignidad del otro, del distinto, del subordinado, y sufre. El sentido de lo justo se proyecta en lo social, que asume también un carácter abstracto, muy racional-dieciochesco de nuevo. Victoria no menciona para nada la condición social de esos trabajadores que conviven bajo un mismo techo en un estado de sumisión y dependencia que contrasta con los derechos que están reclamando los trabajadores de medio mundo; su disgusto proviene de un sentido general, abstracto, puramente conceptual, de igualdad, de dignidad humana, de respeto por la persona de todos.

En sus primeros asomos al terreno del amor, la pequeña Victoria se enamora de Pepito Martínez de Hoz partiendo, como ocurrirá con frecuencia en el futuro, de la belleza de su rostro. Durante un paseo, a Pepito se le ocurre mostrarle su pequeño pene como si fuera un mérito o la demostración de una superioridad irresistible. Victoria encuentra la ostentación de su sexo simplemente ridícula y rechaza de plano el significado social del gesto del muchacho: la superioridad y la diferencia que otorga la sociedad al sexo masculino. Para no despreciar a Pepito, como correspondería al desdén que merece su gesto, Victoria apela a la belleza neutra, asexual, de su cara. Rehusando el prejuicio que hace diferencias entre los sexos, Victoria crea una zona neutra superior —el reino de la belleza—, que comparten en un mismo plano de igualdad todos los seres humanos que participan de la belleza o del gusto de la belleza.

Con la primera menstruación, los adultos le crean un problema inexistente: el conflicto del cuerpo —de su cuerpo de mujer— y el tabú del sexo. Aparece un nuevo prejuicio de los mayores y un nuevo rechazo: la sociedad separa, con juicios de orden moral, lo que la naturaleza ofrece unido: masculino y femenino, alma y cuerpo. La sociedad ha introducido la culpabilización del sexo y del amor en el reino natural de la inocencia. Una Naturaleza aún dieciochesca, donde platónicamente se hallan la Razón, la Bondad y la Inocencia.

Los primeros asomos a la vida de sociedad ponen en evidencia ulteriores agravios de la Naturaleza inocente y pura: la rígida distinción de los sexos y roles sociales, la educación discriminatoria que los perpetúa, la exclusión sistemática de la mujer de las zonas creativas y direccionales reservadas al hombre, la visión masculina, maniqueísta y esquizofrénica del mundo que la sociedad burguesa ha institucionalizado mediante la distinción de códigos morales que separan el amor del sexo, la figura virginal de la esposa de la imagen demoníaca de la prostituta. Victoria rechaza de plano las distinciones artificiales que la sociedad ha impuesto en un estado de naturaleza indistinto.

X

A la hora de buscar un modelo con vistas a lo que quiere ser, el esquema familiar y el modelo femenino-materno se sustituyen por la figura de Delfina Bunge: «Delfina reunía mucho de lo que a mí me parecía más valioso: edad, afición a las letras, novio y hermano escritores, inteligencia, sensibilidad, buena voluntad» (95). El ideal humano forjado por Victoria en su adolescencia responde al modelo que ha concebido la época de las Luces: la realización de sí mismo en las obras de la inteligencia, el afán de saber, la escritura y el arte como medios de *dar forma* al mundo, la voluntad, sin la cual las construcciones de la mente son inútiles, y por último, la sensibilidad: *the Man of Reason* y *the Man of Feeling.*

Esa Delfina que practica la actividad viril de la escritura, rodeada de varones ocupados en lo mismo, es una especie de andrógino que aúna los valores femeninos y masculinos necesarios para entrar, como parte construyente, en el reino exclusivista del Padre. Victoria tiene en su haber suficientes cualidades «masculinas y femeninas» para hacer valer las primeras (el talento intelectual), valiéndose de la «femineidad» tal como el hombre la concibe y la desea. Un juego no exento de riesgos, que dará pie a numerosos equívocos y a no pocas rabietas. En cualquier caso, Victoria no pretende cambiar la sociedad, sino encontrar el modo de abrirse paso en ella. Una vez alcanzada la meta, piensa, de una forma que es aún la propia de los ilustrados, que desde arriba y a partir de la educación y la cultura, será posible cambiar la mentalidad cavernícola imperante y contribuir a que la Humanidad sea más razonable, más libre y justa.

XI

Mientras tanto, la inteligencia libre y anticonvencional de Victoria esboza un sistema de creencias y de valores que se aparta sensiblemente del esquema heredado.

Ante todo, una religiosidad personal, reducida a sus mínimos términos, de sesgo racional-dieciochista, con infiltraciones que parecen provenir del idealismo objetivo y estético de Schelling: una divinidad reducida a entidad trascendente; un sentido del bien y del mal —la *conciencia*— que apela a la Razón y a la Justicia como entidades supremas; una ética de la dignidad humana, de un Yo que establece su propia ley moral, que se somete únicamente a ella y que responde de sus actos tan sólo ante sí mismo. Una ética que, aun otorgando un puesto de honor a la *conciencia*, mira a la realización total de la persona y a la felicidad propia y ajena.

La conciencia de Victoria es un poco la de Port-Royal y un poco la de Rousseau; ella la escruta con escrupulosidad pascaliana, sin indulgencia, eludiendo la trampa del autoengaño y de la complaciente autojustificación. Este rigorismo moral preside su escritura y otorga a la *Autobiografía* ese tono de autenticidad y sinceridad que constituye uno de sus mayores encantos.

En coincidencia con el pensamiento racional iluminista —puesto que no puede hablarse propiamente de influencia— Victoria manifiesta la voluntad de tomar en sus manos las riendas de la propia existencia contra toda sumisión y obediencia, social o trascendente (piénsese en Locke y en la importancia que atribuye al suicidio, al que mentalmente Victoria acude con frecuencia).

Dieciochesca es aún la firme creencia victoriana en la aristocracia del espíritu, que se manifiesta en esa «alma bella» de calidad ética y estética, regida por el gusto o el buen gusto, que tiene los ojos puestos en la belleza, que desdeña lo vulgar y lo plebeyo, que ama el rigor y la gracia, la elegante sobriedad, la sencillez y la naturalidad del artificio. Una belleza que tiene connotaciones platónicas, pues abraza lo inferior y lo superior en virtud de ese Yo totalizante de corte schellinghiano, que halla en la conciencia o en el espíritu la presencia de un Absoluto, inmanente y trascendente. Un diseño racional-estético global, universalista, que no hace más distinciones que las que provienen de la calidad del *esprit*, separando la élite intelectual y moral del vulgo, extraño a las delicadezas de la mente y del espíritu. El mandarinato del que ha hablado ampliamente Blas Matamoro.

Se trata, en esos años de la adolescencia y de la primera juventud, de sentimientos e ideas todavía confusas, sin una configuración mental precisa. La literatura, el arte, proporcionan a Victoria la Forma: ellos dan expresión formal a sentimientos aún mal definidos, convierten en conceptos sensaciones e ideas apenas esbozadas. El arte es un depósito de moldes conceptuales en los que es posible encajar el magma informe de lo que

se cree verdadero. La literatura afianza, secunda, en algún caso, enmienda; en cualquier caso, produce la felicidad exultante de un encuentro de afinidades y coincidencias.

En estos años, Victoria tiene ya sus dioses y sus ídolos, que desplazan definitivamente al Dios de la verdad codificada que le han enseñado e impuesto: el escritor, el artista. Una devoción totalizante que no tiende a mermar con los años. Parece que Victoria no se resigna a perder al Padre (la Mente suprema): lo sustituye por otros Padres —los artistas— que, si no son la Verdad absoluta, la señalan, la intuyen, arrancan trozos de ella. Se diseña aquí el Espíritu kantiano como poder productivo de la razón, pero también el Absoluto de Schelling, que el Yo-Naturaleza atisba en el propio espíritu y alcanza por vía intuitiva, especialmente estética.

El arte opone al sistema de valores establecidos un sistema en el que ella se conoce y se reconoce; ahí encuentra legitimado lo que ella vive como transgresión. El arte conduce a la Naturaleza libre de prejuicios, apunta a una Totalidad conforme a la totalidad humana del que la Ley estricta y arbitraria de la sociedad no ofrece sino mutilaciones. Los libros, rigurosamente controlados por la autoridad paterna, forman parte esencial de este mundo clandestino que crece al abrigo de la censura.

A las lecturas se suman los espectáculos, primero en Buenos Aires, luego, en los primeros y sucesivos viajes a Europa, en París, y ocasionalmente en Roma. Ese encuentro entre su yo y el mundo de las letras y del arte en general, que sigue suscitando adherencias apasionadas, da a Victoria la oportunidad de hablarnos de sí misma, de sus gustos y preferencias, pero también de las evoluciones del gusto y del arte de toda una época. Son menciones apenas, que tienen el poder de desplegar un transfondo sugestivo de textos, de músicas, de espectáculos y de ambientes, mundanos e intelectuales, de solidez y frivolidad variable. Victoria, anclada en su bagaje tradicional de formas, sigue con atención lo contemporáneo, fiel a una actitud que tendrá fecundas repercusiones en su posterior tarea intelectual-divulgativa.

En Buenos Aires, entre las consabidas interpretaciones de Chopin o Schumann y las compañías teatrales en gira con sus repertorios más tradicionales que novedosos, irrumpe la novedad de Wagner, a la que Victoria se adhiere con fervor wagneriano. En París, el arte da vuelta de hoja. Ahí Victoria vive la emoción del *Pelleas y Mélisande* de Debussy, conoce la nueva «maniera» en materia de canto, cuando dejan de estar de moda los vozarrones operísticos y los pequeños auditorios abren sus puertas a la íntima expresividad, a la *sensibilité* de la media voz, en sesiones dedicadas a la exquisita ejecución de los poemas verlainianos de Gabriel Fauré; ahí conoce la compañía de Coquelin, se apasiona con los ballets rusos de Diaguilev y las novedades de Strawinsky, que arrebatan a Victoria y escandalizan a ese «buen burgués incapaz de sacramentos artísticos», que decía Ortega, vulgar, constitucionalmente ajeno a las delicadezas del arte «auténtico», que es siempre un arte para pocos.

Todo eso sin menoscabo de que los escenarios parisinos o bonearenses, sigan ofreciendo impertérritos la *Manon Lescaut* o la *Madame Butterfly*, que hacen las delicias del burgués normal y corriente, y que sirven sin duda para distraerle un poco de las tareas financieras, pero quizá también para darle la satisfacción de verse proyectado en el escenario con esos problemas íntimos y al tiempo sociales, que el siglo XIX ha planteado pero no ha resuelto. Que son también los conflictos, aun tan decimonónicos, que atormentan a la joven Ocampo.

XII

El matrimonio de Victoria fue ante todo, lo dice ella misma, una liberación de la cárcel paterna. En esto siguió el camino usual emprendido por las mujeres para conseguir la autonomía: pasar de las manos de un padre a las de otro padre, con el riesgo de que la segunda cárcel fuera peor que la primera. Victoria no opta por el portazo. Sabe que si quiere triunfar en el reino de los hombres debe hacerlo respetando algunos esquemas. Piensa que lo importante es entrar y luego transformar, convertir la circunstancia desfavorable en instrumento apto para la realización de sí misma.

No cabe duda que Victoria sintió atracción por un hombre que las circunstancias la llevaron luego a despreciar y a detestar. No dio el portazo con el padre, no lo dará tampoco con el marido: repetirá el esquema de la infancia: la fuga interior, oculta, transgresiva, culpabilizada.

El marido encarna los «valores» burgueses de la buena sociedad argentina: la respetibilidad, la decencia, el

catolicismo ritual más o menos vacuo, la adherencia rígida y acrítica a un sistema de creencias y de valores. Representa el orden tal como se lo han ofrecido y han enseñado a respetar a Victoria, aunque ella tenga ya ideas distintas sobre muchas de estas materias. Pese a su lucidez con respecto al especimen masculino nacional (véase 171), escribe: «Cuando pensaba en "hombre", veía siempre al hombre argentino» (106). Patria/padre. A la hora de elegir marido, opta, creo sin saberlo, por el esquema paterno o por la imagen del mismo que lleva dentro, o sea, por el solo modelo aceptable al padre. Una forma inconsciente de obediencia a los padres, la virtud cardinal del orden burgués.

En París no le faltan oportunidades de casarse con quien pertenece al mundo de sus ídolos al que ambiciona tener acceso. Y sí es cierto que dice que esos señores no le atraían como hombres (Rostand, por ejemplo), vale la pena registrar la preocupación por el juicio paterno: «No creo que a mi padre le hubiera hecho mucha gracia que le dijera que iba a quedarme en París, compartiendo con los Champion la tarea de vender libros (y hacerlos)» (105). Aunque el señor Estrada no fuera totalmente del agrado del padre Ocampo, el caso es que lo considera aceptable, digno de formar parte de la familia (y ya sabemos que en estas cuestiones el señor Manuel Ocampo es de una dureza contundente).

En ocasión de la boda, no me parecen irrelevantes algunos detalles del relato: «Por qué será no lo sé. Pero mi recuerdo de esta tarde está más ligado a papá Manuel que al de cualquier persona de más importancia para mi corazón» (124). En lo sucesivo, la preocupación constante de Victoria será no defraudar al padre con el divorcio o con un comportamiento u opiniones que no se ajusten al esquema paterno («estaba muy orgulloso de mí»).

La importancia psicológica del padre reaparece, en sólo estas páginas antológicas, en un momento culminante de la narración, cuando se describe la «cima del amor pasión» a propósito de su relación con Julián Martínez (en el texto, J). La alusión al padre es fortuita, pero me parece significativa: «Sé cuál fue ese día como distingo de las otras la mañana en que murió mi padre» (174).

XIII

El señor Estrada, aparte de su mentalidad y opiniones, revela una aridez espiritual y afectiva, que posiblemente es la que decepcionó muy pronto a la joven esposa. Victoria estaba acostumbrada a los prejuicios del señor Estrada —los había en abundancia en su propia casa— pero no a la falta de cariño y de atenciones afectuosas. Victoria no nos dice gran cosa de la psicología de un marido que a los cuatro meses de matrimonio consigue decepcionarla hasta este punto: «Cuando los domingos íbamos al Bois y nos cruzábamos en algún sendero con una pareja abrazada, besándose, me sentía sola» (133). La disponibilidad de que habla Victoria proviene del lado afectivo, no del lado intelectual. Por otra parte, ella misma nos dice reiteradamente que es capaz de querer lo que intelectualmente aborrece (habría que añadir, con tal de que de ahí provenga amor o afecto). J. vendrá a llenar ese vacío imperdonable, con la afortunada coincidencia de poseer ciertos requisitos aptos a satisfacer exigencias profundas que Victoria tal vez ignora.

XIV

Para explicar, y sobre todo explicarse, la pasión amorosa que nace y se desarrolla entre ella y J., Victoria elabora una teoría del amor, que se apoya en las teorizaciones de Stendhal expuestas en su *De l'Amour,* y en la obra de Wagner y de Proust.

En busca de explicaciones «racionales», descuida preguntarse por qué motivo le atraen los hombres mucho mayores que ella, que por lo general, por lo menos en su adolescencia, mostraban escaso interés por «la pequeña» (lo que sin duda hacía más apetitoso el deseo). El caso es que cuanto se dice en estas páginas de J. corresponde a la imagen paterna. Desde el primer encuentro, se le aparece mucho mayor que ella, mucho más alto que ella, mirándole con mirada «burlona y tierna», algo sorprendente en esa especie de conquistador profesional que, según dicen las malas lenguas, tiene en su haber un pasado promiscuo y disoluto. J. la trata, según

sus propias palabras, «como a una chicuela» (142), con ternura y también con dureza (como un padre, en efecto). Victoria ve en J. razón y equidad, es decir, la encarnación del Padre ideal, según la divinidad que se ha forjado a imitación, o en coincidencia, con la religiosidad laica y abstracta de las Luces. Por su parte, Julián la ama con un amor que es también —y digo también— paterno. Se diría, por lo que se entrevé del relato de Victoria, que desde el primer momento prevé el momento del desenlace. Es lo que da a su figura una grandeza algo trágica, en cualquier caso conmovedora. Esos «je me tordrais le coeur pour te plaire» o ese otro «c'est que je t'aime, c'est que je t'aime» de la *Manon Lescaut*, que Julián canturrea entre risas y lágrinas, denotan un amor que ve lúcidamente lo que tiene delante, una devoción atenta a la satisfacción del otro, sin muchas ilusiones de futuro. Es recurrente la imagen del refugio (la cabeza de ella apoyada en su pecho). El, en efecto, la refugia y protege de las posibles agresiones familiares —o sea, de sus propios temores y prejuicios— y de los agresores intelectuales que, inicialmente, intentan cerrarle el paso; es él quien le da confianza en sí misma y la anima a escribir y a proseguir, pese a las críticas que provienen de algunas personalidades de relieve, para luego contemplar satisfecho los resultados «como un padre cuando su hijo pasa los exámenes con notas inmejorables» (195). J. es el padre afectuoso y exigente que la lleva de la mano hacia ese mundo en el que ella ambiciona entrar y del que sabe que, una vez dentro, es posible que él se quede a la puerta.

Por lo demás, Julián Martínez, hijo natural con hijo natural, dispuesto a dar carta de naturaleza así, por las buenas, a la relación ilegal con su amante y efectivamente indiferente a los prejuicios y convenciones, representa la ilegalidad rechazada por los otros, o sea, por su padre. Victoria siente una poderosa atracción por ese mundo «natural» excluido arbitrariamente de la Ley.

XV

Victoria describe el encuentro con J. sobre el trasfondo musical del *Tristán* wagneriano, que es una de las «formas» de que dispone para dar articulación mental a un sentimiento que se ofrece como «irracional» e inexplicable.

Ante todo, el amor se le aparece como exceso, como Naturaleza no domeñada por el hombre y las instituciones, y como tal peligrosa, o por lo menos sospechosa, en cuanto susceptible de alterar el orden establecido. De nuevo, una ilegitimidad «natural» que el buen orden burgués pone cuidado en mantener fuera de sus confines, siendo recomendable para la estabilidad del matrimonio y del sistema «aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad, y es el único que puede hacer los matrimonios felices», según razonaba ya nuestro buen Moratín *(El sí de las niñas)*.

Ese exceso Victoria lo explica como invasión de una totalidad que trasciende la individualidad de los amantes. El amor asume connotaciones místicas, como ha observado ya Matamoro: muestra a esos dos seres presos en la turbulencia de la pasión, la existencia de un Absoluto que acaso el hombre conozca sólo en la muerte. Victoria apela todavía a Wagner, ahora al *Parsifal*, a la llama de amor pura que arde en Amfortas. Como en la experiencia mística, el amor es plenitud, pero es también una carencia, anhelo de una totalidad apenas entrevista de pregustada. El amor es llama de gozo y también de dolor mientras ese absoluto apenas intuido quede fuera del alcance de los amantes.

Victoria recurre a su bagaje de formas: ahí están Paolo e Francesca en el círculo dantesco del tormento, me atrevo a decir acaso por el sentimiento de culpabilidad que crea en Victoria esa relación ilegítima con J., por más que la conciencia afirme que «estaba dispuesta a mentir *sin remordimientos* para sentarme media hora en taxi junto a él» (152).

De Stendhal toma prestado el término amor-pasión, con algunos distingos que Victoria hace suyos: el *amour goût*, el *amour-physique* y el *amour de vanité*. De esas cuatro formas de amor, sólo el amor-pasión une y reúne en una experiencia única lo profano y lo sagrado, lo espiritual y lo terreno, lo noble y lo plebeyo, la carne y el espíritu. Victoria se esfuerza por recuperar aquella «inocencia» que le han arrebatado los mayores con la culpabilización del amor y del sexo. El dualismo maniqueísta de la tradición en que ha crecido no parece resuelto, por más que el concepto bergsoniano de *energía espiritual* le ofrezca una conciliación plausible de esos contrarios

que llevamos dentro: un modo de volver al Espíritu anclándolo en la Naturaleza, que era ya la propuesta de Schelling.

De ahí Victoria pasa a razonar sobre el origen y desarrollo del proceso amoroso. Para ello recurre a una teoría de sesgo platónico. Todo arranca de la belleza física, de la belleza del mundo a la que las almas «bellas» son sensibles (la belleza está ya dentro de nosotros, la reconocemos luego en los objetos). Esa predisposición innata para apreciar la belleza, que Victoria reconoce en sí misma, tiene aún un cariz intelectual y aristocrático de corte dieciochesco. Victoria pone cuidado en no confundir la belleza con lo sexual, sin excluirlo (recordemos el episodio de Pepito Martínez de Hoz). En el cuerpo del otro, asumido en su totalidad, destacan el rostro y los ojos, lo superior e intelectivo; ellos conducen al Absoluto, ético, cognoscitivo y estético, de que, débilmente, el cuerpo y la naturaleza toda están como impregnados. El amor es conocimiento de lo Absoluto, de acuerdo con la teoría platónica y neoplatónica, que Victoria no menciona para nada, recurriendo, en esta ocasión, a las formas que le tienden Pascal y Stendhal, Shakespeare y Wagner (así de asistemático): el *Tristán* de nuevo, el filtro de la trascendencia, y la primera mirada, con las voces en grito «Bin ich's?», cuando se desdibujan los límites del propio ser para hundirse en la inmensidad de los abismos del Ser.

Victoria sospecha que el amor es resultado de un proceso ilusorio, de un espejismo: el otro es la creación del yo, la criatura que inventan el deseo o la necesidad de amar. Para ello recurre a la teoría stendhaliana de la *cristalización*, ejemplificada con la rama de Salzburgo que da título al volumen que la escritora dedica a su historia de amor y a sus reflexiones sobre la misma. Amar es correr tras un fantasma inagotable e inaprensible. Quizá la teoría junguiana del *animus/anima*, dobles de nosotros mismos proyectados en el otro, podía darle razón de ese fenómeno que Victoria prefiere explicarse en términos de trascendencia. Tal vez de ahí habría salido que el *animus* victoriano se configura a imagen y semejanza de la figura paterna (Jung sospecha que en todos los casos).

Lo mismo podría decirse de cuanto sugiere el psicoanálisis a propósito de los celos. Victoria analiza minuciosamente los celos «hacia el futuro» de J. y los celos «hacia el pasado» de ella bajo la sugestión de Proust, en cuya obra halla los mismos «celos retrospectivos» que la atormentan. Los celos —discurre— nacen de esa totalidad que trasciende a los amantes, de ese anhelo de poseer una realidad que es en sí misma inalcanzable.

Todas las explicaciones son inciertas y por lo mismo igualmente aceptables. Yo creo que J. sabe confusamente que un día u otro va a perderla; los hechos se encargarán de confirmarlo. En cuanto a ella, los celos parecen aún enraizarse en ese sentimiento de inseguridad y de inferioridad a que antes me he referido.

Con J., en efecto, se repite lo que le ocurría de niña con Vitola cuando, con aquel reiterado «hasta mañana», ponía a prueba su inquebrantable afecto: «Cada contestación me parecía una garantía de cariño, pues sabía que ponía a prueba su paciencia» (184). Victoria adulta necesita constantes, reiteradas pruebas de amor para tener la certeza de *poseer* al otro y de ser la sola cosa poseída por el otro. De ahí las pruebas al borde de la provocación, casi como esperando que alguna demuestre lo que tanto se teme: que la felicidad alcanzada es sólo fruto del azar y no de los propios méritos, que alguien, más bello, más interesante, más cualquier cosa, haya ocupado en el corazón del otro un puesto más relevante o destacado, que haya una zona, por minúscula e insignificante que sea, que escape al control y dominio del amante. El complejo de inferioridad es incolmable: hay siempre una prueba por venir que podría negar cuanto ha demostrado el sinnúmero de pruebas anteriores. Quizás el episodio del piloto de guerra puede explicarse en este sentido (sin excluir la fascinación que ejerce en Vitoria lo heroico, la imagen de un dios viril y todopoderoso: el Padre). De ahí, la relevancia emotiva que asume la reconciliación: una prueba contundente de amor, quizá *la* prueba que debería poner punto final al tormento inagotable de la sospecha.

XVI

Más allá, o más acá, del tormento del absoluto amoroso, el suplicio de Victoria es el de una heroína del algo trasnochado teatro decimonónico europeo.

A Victoria no le toca más remedio que tomar constancia de los hechos: en su ciudad natal, con todos sus aires

cosmopolitas, y en la sociedad burguesa a que pertenece, que se estima europea por asistir a las representaciones de Wagner o por meter en casa a una institutriz francesa que recita versos de Racine, las ideas sobre la mujer, el amor, el matrimonio y la familia, están como en la Europa pre y postrevolucionaria, cuando, tímidamente, empiezan a abrirse paso los derechos civiles de la mujer y el concepto jurídico del divorcio.

Sobre estas cuestiones sociales, que son las que directamente la afectan y la preocupan, Victoria tiene opiniones que no difieren gran cosa de las de nuestros ilustrados o de las de la burguesía avanzada, *ma non troppo*, de la Europa decimonónica, según nos ha transmitido con suficiente fidelidad el copioso y reiterativo teatro de la época, con Dumas a la cabeza: que sólo el amor justifica el matrimonio, que el interés y las conveniencias lo convierten en una indecencia equiparable a la prostitución que el bien pensante condena; que el vínculo jurídico del matrimonio, contraído en régimen de absoluta libertad, sujeta a ambos cónyuges a los mismos derechos y deberes (no importa que en la realidad sea otra cosa, interesa el postulado abstracto). A ello se añade una cuestión que el siglo XVIIII lega al siglo XIX, cuando el modelo social burgués propueso por el iluminismo racionalista se está resquebrajando por todos los lados y muestra sin piedad cómo la fidelidad y el decoro no eran, como se suponía, el traje del amor y de la virtud, sino el disfraz de la represión, la infelicidad, el interés y el engaño: la necesidad del divorcio cuando sobreviene la incompatibilidad o el amor desmedra. Victoria niega la sacralidad (o sacramentalidad) del matrimonio, que hace de él un vínculo de por vida prescindiendo de la Naturaleza, o sea, de la naturaleza del amor, que como todas las cosas de la vida está sujeto a nacimiento, evolución y muerte.

La relación con J. representa para Victoria un problema de legitimación social, no de incompatibilidad entre concepciones sociales radicalmente opuestas. A ella no se le ocurre poner en entredicho la institución del matrimonio ni de la familia. Su esquema sigue siendo el burgués paterno, corregido en sus vicios y distorsiones (todavía el reformismo dieciochesco). Escribe: «El respeto a la ancianidad, el respeto a los padres *(tes pére et mére honnoreras afin de vivre longuement)*, eso nos inculcan. Muy bonito. Pero, ¿y la juventud? ¿No tiene derecho a que se la respete?» (170). *Eso nos inculcan* y eso tiene inculcado. Sus ideas sobre el amor y sobre la necesidad del hijo como consolidación y perpetuación del mismo, pertenecen al modelo tradicional heredado. J. le propone repetidamente la fuga, o sea el portazo, la imposición de un derecho natural frente al derecho paterno (convencional al cabo) de la Ley. Pero Victoria lo que desea (o por lo menos lo que cree desear) es casarse con él, tener un hijo de él, lo que fuera del matrimonio le horroriza hasta el punto de pensar en el suicidio. La idea del suicidio, por lo demás bastante recurrente, muestra más bien el carácter punitivo que tendría este acto para consigo misma y para quienes cometen el delito de no reconocer los derechos legítimos de la Naturaleza: «Cuando miren este sombrero se enternecerán. Fue el último» (180). Pero ella sabe —o teme— que el padre, de quien, en última instancia, espera la bendición, pueda preferirla muerta antes que reconocer la legitimidad de lo que a sus ojos es simplemente un escándalo.

La atracción por ese hombre que encarna la ilegalidad inocente responde sin duda al deseo de Victoria de incorporar esa parte en una sociedad que la condena y rechaza con pretextos y juicios de orden moral. Cuando ella, venciendo sus temores, se sienta al lado de J. en el coche ante la mirada de todos, está desafiándose a sí misma, está diciendo a voces que él es su amante, está implorando que esa sociedad obtusa e hipócrita, momificada en sus prejuicios, legitime e institucionalice un estado de naturaleza moralmente superior e intachable. Lo dice en un momento dado: «Debí sostener la legitimidad de un acto más que inocente: normal, limpio, primaveral, ¡que sé yo! [...] Debí sostenerlo en esa circunstancia» (128-129).

J. es el Padre natural que ella opone al Padre legítimo con el deseo de instaurar una Ley nueva que reconozca la naturaleza toda sin las mutilaciones y restricciones que le ha impuesto una ideología irracional y represiva. De una forma aún dieciochesca, Victoria aspira a una ley según la Razón y Naturaleza, que merezca la aceptación del Padre. No se atreve a imaginar un mundo en que todo lo que no es malo es legítimo por el mero hecho de existir.

Loreto Busquets

Cinco poetas de la «España peregrina»

Desde Málaga, una de las ciudades españolas con mayor y mejor tradición poética e impresora —la sombra bienhechora de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre— han ido llegando, recientemente, unas bellas y muy cuidadas colecciones editadas por el poeta Rafael Inglada, autor de un hermoso poemario, *Vidas ajenas* (Zaragoza, Olifante/Ediciones de poesía, 1991). En primer lugar, «Plaza de la Marina» con treinta y cinco títulos, más un número —final— dedicado a un inédito de María Zambrano, recogió breves entregas de nombres muy variados y pertenecientes a casi todas las generaciones poéticas de este siglo: desde unas *Soledades madrileñas* (siete prosas inéditas), prologadas por la siempre recordada Aurora de Albornoz, estudiosa rigurosa y sensible del poeta de Moguer, hasta una bastante amplia representación de las últimas promociones poéticas, y entre el padre y maestro de la poesía del siglo XX, y los más jóvenes, *Cuatro poemas inéditos* de Federico García Lorca, presentados por el poeta Francisco Giner de los Ríos, *Tres poemas en prosa* de Manuel Altolaguirre, con nota de James Valender, su primer editor y estudioso; y textos inéditos del gaditano Julio Mariscal, muerto en 1977, de Manuel Andújar, José Hierro, Ángel Crespo, María Victoria Atencia y, en ediciones bilingües, Joan Vinyoli, T.S. Eliot y Eugénio de Andrade. Y el rescate valiosísmo de seis décimas inéditas, agrupadas bajo el epígrafe *Crónica sin sueño*, del cordobés Rafael Porlán (1899-1945), que presenta con brevedad y justeza el poeta sevillano Juan Lamillar, secretario de la sevillana *Mediodía*, perteneciente a esa mucho más amplia y diversa «Generación de 1927» que la canónicamente estatuida, la obra de Porlán está y es, en las palabras finales de Lamillar que compartimos, «tan necesitada y tan merecedora de estudio y difusión».

Si «Plaza de la Marina» transcurrió entre 1988 y comienzos de 1991, en los primeros días de febrero de 1992 ha visto la luz el primer tomito de una nueva colección editada por Rafael Inglada: «Cántico» es su nombre, y no por Jorge Guillén, sino por la revista y colección cordobesas. Como debía ser, a Juan Bernier, fallecido en 1989, corresponde ese número uno: *Historia de tres días*, un texto en prosa, o, mejor dicho, las «páginas iniciales» de una *Historia de tres días*, «que el autor nos diera en alguna ocasión [...] y de la que desconocemos su continuación», en declaración de José de Miguel en su «Nota a la edición». El segundo título de «Cántico» ha correspondido a Mario López, nacido en 1918, siete años más joven que Bernier: *Versos a María del Valle* son unos poemas de amor inéditos del autor de *Universo de pueblo*, quien en un libro de 1982, *Museo simbólico*, incluía «Madrigal de María del Valle» («Te sueño en el aire./ Todo lo que miro/ se convierte en ti./ Y estás en el aire/ y así te respiro/ y así estás en mí./ Te sueño en el aire...»), reproducido en tercer lugar en estos *Versos a María del Valle*: poemilla, por tanto, no inédito. En espera del tercer título anunciado, *Calendario* de Pablo García Baena, nos ocupamos ahora de una serie ya cerrada, que ha precedido a «Cántico», y agrupadas las dos bajo el rótulo editorial «El manatí dorado».

«España peregrina» nació en marzo de 1991 y se clausuró en noviembre del mismo año. Llegó, por tanto, a continuación de «Plaza de la Marina». Cinco poetas y otros tantos títulos la componen unidos todos ellos por la vivencia del exilio, por haber conocido y protagonizado el éxodo español tras la derrota de 1939. De los cinco autores, los dos ya fallecidos, Juan Rejano y Enrique Díez-Canedo, abrieron y cerraron, respectivamente, la colección. Entre ambos, Francisco Giner de los Ríos, Ernestina de Champourcin y Manuel Andújar, quien repetía presencia poética tras los seis poemas de su *Inicial abanico de damas*, número 29 de «Plaza de la Marina».

Estos cinco tomitos de la malagueña «España peregrina» tan hermosamente impresos, contribuyen a la progresiva, pero aún incompleta, recuperación de la diáspora republicana, de una literatura escindida por el cruel

tajo de la guerra civil. Hay que agradecer a Rafael Inglada esta aportación al mejor conocimiento de nuestra memoria colectiva, a que esa «memoria rota» por una de las noches más largas de nuestra historia lo sea un poco menos, hasta que vuelva a ser, rehecha, la memoria común y total. Algunas otras publicaciones —algunas muy importantes— de estos escritores —de varios de ellos— han coincidido en el tiempo con estas breves, pero muy sustanciosas, entregas poéticas. Así, el cordobés de Puente Genil, Juan Rejano (nacido en 1903 y muerto en México en 1976) nos ha llegado en fechas recientes a través de una extensa antología, *La mirada del hombre* (Barcelona, Anthropos, 1988), acompañada de un valioso estudio introductorio de Aurora de Albornoz: «La mirada de Juan Rejano». Aunque este volumen se publicó en España en 1978 (Madrid, Editorial Casa de Campo), la propia Albornoz aclara en nota inicial a la edición de 1988 que ésta «puede considerarse como primera edición [...], ya que la anterior no fue distribuida». Si se me permite la autocita, tuve la fortuna de recibir un ejemplar de aquella edición de 1978 y dejé constancia en el artículo «La recuperación de Juan Rejano» *(Insula,* n.° 395, octubre 1979), aunque ya el año anterior había escrito sobre él en «Dos poetas del destierro: Concha Méndez y Juan Rejano» *(Insula,* n.° 378, mayo 1978). En 1977 las cordobesas Ediciones Demófilo habían realizado un rescate parcial, pero benemérito, en el volumen *Juan Rejano/Poesías* (selección y prólogo de E. Díaz, F. Montes y Miguel Ángel Toledano); y el poeta cordobés Mariano Roldán cuidó una más breve *Antología de urgencia,* con prólogo de Francisco Ayala (Madrid, Dulcinea, 1977). Pero ha sido María Teresa Hernández quien ha dedicado una mayor atención editorial y crítica a la poesía de Rejano: de 1990 es su edición de *La tarde,* publicada en México en 1976, el mismo año de su muerte, y recuperado para su país por el malagueño Centro Cultural de la Generación del 27. En su extensa y muy valiosa introducción, Teresa Hernández hace referencia a «un libro no publicado, en proceso de elaboración, *Diario de China,* [...]» (pág. 34). Y al año siguiente, en 1991, *Diario de China* fue el número uno de esta, también malagueña «España peregrina»: ocho poemas, el último un tríptico, a los que la nota introductoria de la propia María Teresa Hernández sitúa en su contexto histórico: «[...] forman parte de un proyecto avanzado de libro, *Diario de China,* que Juan Rejano compuso con motivo de un largo viaje —octubre, 1959, organizado por la Internacional comunista— desde México a Portugal, Praga y Moscú y que tendría su final en la legendaria China». Junto a esta última información, subraya que «este itinerario inédito, a la vez político y poético», «este cuaderno de viaje se gesta en el momento en que Rejano atraviesa su más decidida plenitud artística», confirmando lo que señaló en la introducción de *La tarde,* al hermanar éste, ya publicado, con el inédito *Diario...*: «Dos textos riquísimos en variantes» (pág. 34).

Totalmente conforme con la valoración positiva de su editora, estos poemas publicados de *Diario de China* trascienden los materiales histórico-políticos, no ceden a la tentación del panegírico exaltado, de la retórica partidista y, por el contrario, le insuflan emoción y temblor líricos, transparentes, pero siempre hermosas imágenes: «Se ve crecer la vida como si el mar subiera a las montañas» (segundo poema: «La marea (en cualquier lugar de China)»; «El agua como entonces sigue dando su trémolo/ y en el estanque caen las hojas, como lágrimas/ sobre la piel del tiempo» y «Yo sé que estoy mirando la figura de un pueblo/ como un planeta erguido que aún el fuego rodea», fragmentos ambos del poema final, «En una montaña de Siam», respectivamente de los poemas I («El baño imperial») y III («Desde la cumbre»). Los aciertos líricos conseguidos por «La mirada del hombre» de Juan Rejano son numerosos. El espacio disponible no permite un análisis de todos, ni siquiera su enumeración. Sirva de ejemplo ilustrador el poema «En una casa de Shangai (Los fundadores)», donde el poeta militante se detiene ante la pequeña raíz de lo que luego llegó a ser tan grande y poderoso, convierte el exiguo espacio de la realidad en encendido espacio poemático, atravesado por imágenes de fuerza primigenia, en una inteligente y emocionante identificación entre los orígenes de la naturaleza y los de la historia:

[...] Bien sencillo
todo, como plantar un árbol, como
ordenar unas páginas dispersas.
Pero en la intimidad de cada uno
qué mundo entre la niebla palpitando.

Y de aquí salió todo. De esta casa.
De esta pequeña casa. [...]
Las armas del combate,
las olas que en los campos se convirtieron en
océano

[...]
De esta pequeña casa salió todo.
Como de la invisible semilla del bosque
innúmero.
Como el torrente de la humilde gota.
[...]

Incluso las referencias explícitas a la Gran Marcha o al propio Mao-Tse-Tung se insertan en este ámbito épico-lírico, en este delicado tejido, pleno de sugerencias y matices íntimos, que humanizan la Historia con mayúscula y proyectan la luz del corazón, la sensibilidad del artista, a la fe y la esperanza del creyente-militante. De quien escribía *desde, en* el optimismo histórico, el compromiso ideológico, pero buscando siempre el íntimo latido humano, la visión subjetiva e indagadora del vasto territorio de la realidad objetiva. De ahí la presencia del *yo*, acentuada en los últimos poemas, pero siempre presente, aunque no esté explícita. La condición de *diario* de un viaje y un descubrimiento que, como todos los verdaderos, son siempre y, sobre todo, interiores.

Estos poemas inéditos de Juan Rejano tal vez sean el preludio de la publicación íntegra de *Diario de China*, que deseamos tenga lugar lo antes posible. La editora no indica cuántos poemas componen el libro pero su trabajo sobre manuscritos y copias viene de bastantes años atrás, pues en su estudio biográfico y crítico —breve, pero muy iluminador— *Juan Rejano, poeta del exilio* (Salamanca, Universidad, 1977), firmado conjuntamente con Antonio García Berrio, mencionaba el libro inédito y transcribía las tres versiones del poema introductorio, titulado, en la tercera y definitiva, «En la puerta» que, por cierto, no es ninguno de los recogidos en esta primicia de «España peregrina».

El número dos de la serie correspondió a Francisco Giner de los Ríos (Madrid, 1917), unido por diversos vínculos poéticos y editoriales a Rejano: los dos dirigieron, junto a Moreno Villa, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre la tercera época de la revista *Litoral*, la editada en México en 1944, y tanto a Giner como a Rejano ha dedicado el nuevo *Litoral* malagueño sendos volúmenes de homenaje: en 1980 el n.° 91-92-93, *Señales de Juan Rejano/Vida y obra/Antología poética;* en 1987 *La rama viva y otros poemas/Antología/España 1932-1938/México 1939-1966,* y en el que Giner incluye un soneto dedicado y titulado «A Juan Rejano», poema final de su libro *Elegía y poemas españoles* (México, Finisterre, 1966). En esta recopilación malagueña de lo publicado en México *(Jornada hecha. Poesía: 1934-1952,* Fondo de Cultura Económica, 1953, y títulos posteriores hasta el citado *Elegías y poemas españoles)* se recoge también —apartado «Textos críticos»— un lejano e inédito artículo de Rejano, «La poesía juvenil y madura de Francisco Giner», fechado en noviembre de 1941 y motivado por la aparición —ese mismo año— de los libritos: *Pasión primera* y *Romancerillo de la fe;* ese breve texto apunta sugerencias críticas muy certeras sobre la obra poética —muy breve todavía— de Giner de los Ríos, como al afirmar que en ambos pequeños poemarios «están al unísono, la pasión entrañada y la esbeltez exterior», y que la sensibilidad de este poeta «la mueve el sentimiento dramático y la seduce, para expresarse, la serenidad, ese dulce ventanal de la belleza». La poesía posterior de Giner ha ido ratificando estas «iluminaciones» de Rejano: títulos ya publicados en España, pero algunos escritos y/o, sobre todo, *vividos* en tierras americanas: *Por Algarrobo y el Tabo, con las luces de Valparaíso* (Madrid, Entregas de la Ventura, 1980); *Borrador de Año Nuevo* (Málaga, Nuevos Cuadernos de María Cristina, 1986), y otras pequeñas y hermosas entregas malagueñas, de la librería Anticuaria El Guadalhorce y su ejemplar editor Ángel Caffarena.

Y así llegamos a estos siete poemas que integran el número 2 de «España peregrina» bajo el título *Desayuno en Riverside* y el subtítulo («A la memoria de Gloria Giner»). Su autor nos informa que «se escribieron en Nueva York en mayo de 1970 y quedaron perdidos entre borradores y cuadernos». Veinte años después la fidelidad siempre viva del hombre, del sobrino Francisco Giner, salva este testimonio de amor, recibido y entregado, de vida compartida, acompañada, fervorosa y sencillamente expresada, con esa «esbeltez exterior» que señalaba Juan Rejano hace medio siglo: predominio del verso de arte menor, casi absoluto del heptasílabo generalmente blanco o suelto, aunque con algunas asonancias. Desnudez expresiva, confesión personal, familiar, tono coloquial. Poemas que hablan de sentimientos, de gratitud y de ternura, de compañía enriquecedora, siempre viva en el recuerdo. De existencias divididas entre dos continentes —Nueva York, Madrid— aunados en el sólido, indestructible tronco familiar, más allá de la muerte de sus ramas. La *luz*, presente en varios poemas, se identifica

con la mujer cantada y es el símbolo germinal e irradiador del pequeño poemario. *Luz* que se llama aspiración de *claridad*, invasión de su *gracia, hondura* y *limpieza, serenidad.* Porque esta luz nunca es cegadora o avasalladora, sino confortadora y, sobre todo, amparadora. Recordemos que *la luz* abría («Como se fue el maestro,/ la luz de esta mañana/ me dijo: [...]») y centraba el poema de Antonio Machado «A don Francisco Giner de los Ríos», escrito tres días después de la muerte del gran maestro, del «hermano de la luz del alba», que había partido «por una senda clara»:

Y es sereno el dolor
porque es también serena
la luz que nos dejaste,
porque tú estás aquí
tan conmigo, tan mía,
tan Gloria como siempre.

Escribe el Francisco Giner de los Ríos poeta de nuestros días, quien termina este poema 3 de *Desayuno en Riverside* de nuevo en la ancha y honda huella machadiana:

Y tu recuerdo vive
y hace la noche viva.
Y estás, estás aquí,
y tu piedra en Madrid
nunca podrá quitarnos
la compañía tuya
que nos debes y entregas
para seguir camino
de tu mano amparados,
ya tan solos.

En el poema CXXI de sus *Poesías completas* el amante de Leonor pide a la amada muerta-viva: «[...] dame/ tu mano y paseemos»; en el siguiente, CXXII, el contacto, la fusión-efusión, ya se ha establecido, aunque sea en el sueño: «Sentí tu mano en la mía,/ tu mano de compañera».

Y, sin patetismo, acorde con el tono sereno y melancólico del breve poemario, la realidad del destierro lo atraviesa y empapa con una brisa húmeda de nostalgias y sueños: «el día del regreso» del poema 4; el Madrid «tan lejos» y «nuestro», «más nuestro que nunca», del poema 5. Y todo —lejanías, ausencias, exilios de la tierra, del mundo tantas veces encendido por la luz de una mujer llamada Gloria—, todo reunido y fundido en el poema «El desayuno», cuando en la soledad de un «absurdo hotel» el vacío se llena de la alegría de «mis visitas a España en Riverside»; y del mismo modo que la patria estaba viva en aquel hogar desterrado, la evocada y el evocador son ya un mismo ser, porque el recuerdo de los que amamos y nos amaron es también el nuestro. Ser más plenamente quienes somos:

Y me habita el recuerdo de mí mismo,
todo me echa hacia afuera,
me despide de mí
sin aquel vaso limpio que traía tu mano
[...]

Toda la poesía de Francisco Giner de los Ríos podría estar presidida por las conocidas palabras de Antonio Machado en 1917: «[...] una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo [...] mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento». Con estos poemas de *Desayuno en Riverside* su autor no ha hecho más que proseguir un ininterrumpido diálogo de años, de casi toda su vida de poeta, con los muertos que le dieron más vida, que la enriquecieron e iluminaron, y a los que él devuelve la intemporalidad de la poesía. El precitado *Elegías y poemas españoles*, editado hace más de veinticinco años, mostraba estos «diálogos» de Francisco Giner, porque, como afirmó Luis Rosales en *La casa encendida*, «La muerte no interrumpe nada»: por esa honda certeza del corazón humano, el poeta de *Elegías...* titulaba la de Enrique Díez-Canedo «Estás aquí»: «[...] Estás aquí, como otras noches buenas./ ¡Hasta mañana, siempre, don Enrique!». O en el extenso, emocionante y estremecido «Llanto con Emilio Prados», última de las cinco elegías del mismo poemario, rebosante de generosidad, de fidelidad a la amistad, de gratitud al magisterio; poema henchido de topónimos, de nombres propios, entre España y México, de la luz a la noche, entre la alegría y la tristeza, todo lo recibido y compartido ahora revivido, redivivo, en el autodiálogo del poema, ya que —citando de nuevo a Rosales— «Lo que no se recuerda se acaba» (verso del libro *Diario de una resurrección*, 1979) y «Lo que no se recuerda, lo que no vuelve del corazón a los sentidos, no se vive, se siente. Del sentir al vivir media el recuerdo» *(El contenido del corazón/Elegía*, 1969). En su «Llanto *con* Emilio Prados» (subrayemos esa preposición,

tan reveladora de la actitud de Giner) todo el ayer sigue presente, ausente sólo la carcoma del olvido:

[...]
nadie puede vencer esa luz que tuvimos,
esa luz que tenemos,
porque aquí está y estamos como ayer,
tan lejos de nuestras casas españolas,
[...]
siempre amigo y constante,
siempre Emilio presente en mis ausencias.

(«Frente a la muerte, plena vida siempre» proclamó en «Quiero contar la vida que he tenido», poema de «Notas para una autobiografía», también en *Elegías...*)

Vitoriana de 1905, Ernestina de Champourcin es el indiscutible nombre femenino —aunque no el único— de la generación poética de 1927, más allá del canónico y canonizado grupo de ocho o diez varones. Muy justamente el Centro Cultural de la Generación del 27 dedicó a Champourcin el octavo número de su bellísima y muy cuidada colección «La Ola Gratinada», y quien esto escribe tuvo la satisfacción de preparar dicho opúsculo (introducción, selección y biobibliografía), que recordamos aquí por tratarse de una edición no venal (Málaga, 1991). La vitalidad creadora de la poetisa hizo que unos meses después, y de nuevo en Málaga, «España peregrina» publicase —número 3 de la colección, 1991— una entrega reciente e inédita, *Los encuentros frustrados.* Si ya en 1988 la escritora había mostrado su capacidad de renovación lírica, la hondura y «juventud» de su escritura poética, cuando contaba más de ochenta años, con el libro *Huyeron todas las islas,* que aborda —a partir del símbolo hombre-isla— el siempre acuciante debate entre la huida y la entrega, la soledad o la solidaridad. Complejo y muy sugerente poemario enriquecido por símbolos y una abundante imaginería expresiva, se ve continuado, ampliado, con estos diez poemas que conforman *Los encuentros frustrados.* A la *huida* del título anterior sucede la *frustración,* que si no corresponden estrictamente a un mismo campo semántico, sí a un territorio existencial marcado por el alejamiento, el abandono, el cansancio y el vacío. Un deshacimiento de todo:

Y se va marchitando la caja de las rosas,
no tiene quien las saque y las lleve al camino.
Un airón de perfume se nos quiebra en las manos
mientras algo se mueve y nace al mismo tiempo.
Se nos frustró la cita con aquella fragancia
de tan pura, invisible, ese ramo de brisa
que apenas huele a nada
y que agavilla en sí todo el amor del mundo.

Son los alejandrinos iniciales —con un heptasílabo incrustado— del primero de estos «encuentros frustrados». En los poemas siguientes persiste el símbolo de la rosa («fantasmas de rosas», «las rosas de aquel tiempo», ...), el más reiterado, pero no el único, aunque con predominio floral: «Los jazmines que nunca/ llegaron a sus manos» (poema III); «y no es necesario que se trate de rosas,/ todo es flor si se quiere/ y se sabe cogerlo» (poema V). Pero la poetisa tuerce el cuello al venerable e ilustre símbolo barroco del desengaño, de la fugacidad, y sobre lo perecedero se adelantan la fe y la esperanza en lo perdurable. La *tierra,* el *humo,* el *polvo,* la *sombra* y la *nada* dan paso en la poesía de Champourcin a la luz que no se extingue, al anhelo de eternidad. Y la realidad toda —la más humilde, la menos hermosa— puede alcanzar la más alta perfección, como expresan los dos versos precitados «todo es flor si se quiere/ y se sabe cogerlo». Pero ya en el primer poema, el último verso transcrito más arriba («y que agavilla en sí todo el amor del mundo») abría la experiencia existencial, más allá de «la caja de las rosas» marchitándose, de «la cita» frustrada, al encuentro con la plenitud y la afirmación de la perdurabilidad:

Hay cosas que no son, pero que siguen siendo
gozo, nostalgia, fronda que nunca hemos plantado,
hermosura secreta que sólo fue un latido.

Posición, creencia, que prosiguen en los poemas restantes: «La verdad es que nada/ puede acabarse nunca/ y a veces lo olvidamos/ a fuerza de ansiedades» (poema III); «[...] lo bello que persiste y es y será siempre?», «lo que queda es un zumo/ de perfección extraña,/ lo que vale y sonríe porque ya es eterno» (poema V); «Lo que fue o no fue/ y juega con nosotros/ es de tantas maneras/ tan ágil y voluble,/ tan real, tan eterno/ que no puede frustrarse» (poema VII).

Desde la cima de su larga vida Champourcin se aferra a sus recuerdos y sueños, y los fija —lo *ágil* es *real;* lo *voluble,* eterno— en su palabra poética, al margen de que fueran o no fueran reales, porque la única realidad posible al contemplar una dilatada existencia es la ínti-

ma y subjetiva, la forjada por el poeta —el hombre, la mujer— para salvarla y salvarse de la ceniza, de la lava del tiempo: «Y si todo fue así, como yo lo recuerdo.../ manojo de belleza que surge y que deslumbra», comienza el poema IX, que termina fundiendo pasado nunca abolido, salvado, eternizado, en una mañana inmarcesible. Con dos alejandrinos finales que alzan, como un himno jubiloso, su esperanzado cántico:

Aquello fue, será, y sin borrarse nunca
existe como fruto de insólita dulzura.

Y ese existir nos cuaja de inmortales presencias.
Si nos quitaron algo fue por un don más puro.

Fiel la poetisa a su arraigo en la trascendencia, iniciado con la publicación, en 1952, de su libro *Presencia a oscuras*, al que siguieron *El nombre que me diste* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Hai-Kais espirituales* (1967), *Cartas cerradas* (1968) y *Poemas del ser y del estar* (1972). Todos ellos inencontrables, los publicados en México y los dos editados en España —el primero y el último—, como también los cuatro publicados en Madrid antes del éxodo, entre 1926 y 1936. Todos felizmente recuperados, reunidos —más los cuatro posteriores a 1972, incluido *Los encuentros frustrados*— en el volumen *Poesía a través del tiempo* (Barcelona, Anthropos, 1991), que rescata, además, «Poesías sueltas» aparecidas entre 1925 y 1940, y 1975 y 1991, en diversas publicaciones. El amplio volumen, de casi quinientas páginas, se inicia con un extenso prólogo —auténtico estudio— del profesor José Ángel Ascunce, autor asimismo de la bibliografía que sigue, bastante completa, *de* y *sobre* Ernestina de Champourcin. Con sólo cinco meses de diferencia coincidían sus *Poesías* prácticamente completas (con la excepción de algunos poemas aparecidos en revistas), que representan sesenta y cinco años de creación, y la última entrega poética escrita —vital, hermosamente— por una mujer de ochenta y cinco años, que vence con su palabra a las sombras y al vacío, que conoce muy bien, como expresa en el más desolado de estos diez poemas, el VIII, que termina: «Hay tardes con un sol/ que nos florece el frío».

Como Champourcin, Manuel Andújar (La Carolina, Jaén, 1913) es un español de la diáspora que regresó a su tierra, en la que vive y trabaja, ha escrito y publicado en los últimos años: narraciones, sobre todo, novelas largas y cortas, relatos breves, que configuran un sólido y vasto edificio narrativo. Pero Manuel Andújar se adentró también en el intrincado territorio de la poesía, y en los dos últimos años ha ofrecido sus muestras más recientes: seis pequeños poemas constituyen *Inicial abanico de damas*, número 29 de la recordada, en nuestras líneas iniciales, «Plaza de la Marina»; impreso el cuaderno en junio de 1990, quince meses después (septiembre de 1991) la capital malagueña acogía de nuevo diez poemas de Andújar, agrupados bajo el epígrafe *Decálogo particular, inconcluso*, cuarto y penúltimo título de «España peregrina». Reencontramos, por tanto, al poeta que a sus sesenta y cuatro y sesenta y seis años, respectivamente, publicaba sus primeros poemarios: *La propia imagen* (Barcelona, Ámbito Literario, 1977) y *Fechas de un retorno* (Barcelona, Ámbito Literario, 1979). El primero era una selección de tres diferentes trabajos poéticos: el que daba título al libro, «Campana y cadena» y «Fechas de un retorno», en una muy bien trabada ordenación y progresión del discurso poético. La tercera parte anticipaba la publicación del texto completo dos años después.

Desde el poema titulado «La propia imagen», Manuel Andújar inicia la búsqueda implacable y acuciante del propio ser, de sus orígenes y hallazgos primeros, de todas sus huellas, marcas, signos; pero también es «La propia imagen» indagación que supera al destino personal, inquisición de la condición humana a la que pertenece, en la que gozosa y dolorosamente está instalado. Sin escapatoria. Con *Fechas de un retorno* trascendía la experiencia del exilio y de la vuelta a España, depuraba su palabra poética: sobria, pero llena de connotaciones; desnuda, como su verso corto, e intensamente sugerente. Conceptual e imaginativa. Con el rigor intelectual y el temblor lírico presentes en sus narraciones: fusión de pensamiento e imagen, reflexión y metáfora. La continuidad del narrador al poeta la destacó y estudió Jorge Rodríguez en un valioso artículo, «La poesía de Manuel Andújar» *(Ínsula*, 402, mayo 1980): «[...] La poesía, pues, aparece en la obra de Manuel Andújar cuando el escritor se arriesga a emprender una búsqueda introspectiva que no derive en *historia*, sino que sea palabra pura y original. No se genera en la exaltación emotiva, sino en la meditación enriquecida por la memoria y el tiempo». Ya al final del artículo insistía su autor en esa condición pri-

mordial del lenguaje en la poesía de Andújar, en su carácter fundacional y esencial, «[...] como origen del conocimiento. En definitiva, que novela y poesía forman, en la obra de Manuel Andújar, una unidad de experiencia y de conocimiento, resultante de una muy cuidada y exigente investigación de las posibilidades expresivas y creadoras de la palabra».

Todo lo anterior es aplicable a los seis delicados y estilizados poemillas de *Inicial abanico de damas*, que trascienden el madrigal a un ámbito delimitado a partes iguales por la imaginación y la inteligencia: «Tus manos, noble amiga,/ melódicas se extienden/ hacia la nube errante/ que decora/ el firmamento velazqueño./ Contenidas, adentradas pesadumbres/ esmaltan tus noches/ para un aplazado anhelo/ de amor antiguo./ Tu vida,/ bandera del adiós,/ parpadeo de la aurora», primero —completo— de los seis poemas.

Decálogo particular, inconcluso mantiene la preferencia de Andújar por los versos cortos, muy cortos, por la expresión condensada, sincopada, que, en ocasiones, tiende al prosaísmo. El poeta recrea, muy personal, *particularmente*, el Decálogo bíblico, «las sentencias inapelables» de «Él», y «el eterno juego/ de amar y destruir». Desde este poema inicial, Manuel Andújar construye su denuncia del belicismo, su acusación implacable a las armas y su barbarie, como en el certero, rotundo, poema II:

Se alza al cielo impasible
la pira de energías
coincidentes en matar.

Obsesionante fábrica
labra
la constelación acusadora
de las armas
(prohibidas las almas)
[...]
Todavía,
cocodrilos,
asesinan a mansalva
al repique de las jaranas
y la reiteración
de los himnos
en estruendo impío.

Discurso prolongado en el poema IV, y ejemplos ambos de la capacidad de este escritor para renovar y enriquecer —como en su prosa y poesía anteriores— la temática «social», la literatura de «testimonio» y «compromiso»:

Toda nuestra energía
es arrojada
en matar,
obscenamente fabrica
el lucro
miserable.
[...]
Tambores y cornetas
silencian las quejumbres
los vómitos del ser
y engullen oraciones
y llantos
matan.

Sin aderezos ni fisuras, un final de poema como un hachazo, como una cifra única que concentra el horror. Conceptismo expresivo, aprendida, y mejor aplicada, lección gracianesca. Y, dentro, un «decálogo particular» que dinamita los decálogos divinizados, las «santas» alianzas de rezo y combate, las sagradas milicias: y contra éstas, contra toda *milicia*, la *malicia* lúcida y punzante del poeta, constructor de palabras, pero no para juegos gratuitos y vacuos, sino convertidas en instrumentos de su insobornable talante —que es ser— ético: «Las leyes extienden/ su alfilerado manto/ sus agujas de complicidad» (poema VII). A la duda final del poeta, a la interrogación que cierra este *Decálogo* («¿Habré declarado,/ a corazón abierto/ mi razón de pálpito/ mi afán de/ poesía irredenta?»), hay que responder —lector en *simpatía*— con un *sí* pleno, y con la confesión —que compartimos— del propio Andújar en el inicio del poema III:

Versado
Vertido
Mi deber de humana imprecación
de social dicterio...

La serie de «España peregrina» concluyó con una muy necesaria recuperación: *El Desterrado/Poemas* de Enrique Díez-Canedo, que reproduce la edición mexicana de 1940. La hija del escritor, María Luisa Díez-Canedo, informa también que «*El Desterrado* es el único libro de poemas que publicó mi padre en México» (en la inicial «Nota a la edición»), y hace interesantes aclaraciones sobre publicaciones poéticas de Díez-Canedo en México posteriores a su muerte.

Como tal libro —más bien opúsculo: cinco poemas—, ésta es la «primera edición española de *El Desterrado*», pero —añadimos nosotros— todos los poemas estaban ya publicados en España, aunque, claro está, no forman-

do un volumen independiente y ni siquiera los cinco juntos. Rehagamos su historia: los cuatro primeros —«Capacidad de olvido», «La palabra», «Línea recta» y «Certidumbre»— aparecieron en la gran revista de la España republicana *Hora de España,* en su número XIII (Barcelona, enero 1938), el mismo año —aunque nueve meses más tarde: en octubre— en que el escritor y su familia llegaron a México. El quinto y último poema, el que da título al conjunto, «El desterrado», fue incluido por José María Fernández Gutiérrez en su *Antología poética* de Díez-Canedo (Salamanca, Almar, 1979), como única representación del brevísimo poemario. Publicada el año del primer centenario del nacimiento del poeta, esta *Antología* tuvo la importancia y el mérito de restituir a su país, aunque fuese parcialmente, a una de las grandes figuras intelectuales de la primera mitad del siglo XX, ensayista y crítico eximio, extraordinario traductor —destaquemos *La poesía francesa moderna,* junto a Fernando Fortún, en 1913— y hombre vinculado a las más valiosas e influyentes empresas culturales de aquellos años: la editorial La Lectura, las revistas *España* y *La Pluma,* el diario *El Sol.*

Como poeta, *Versos de las Horas* (Madrid, 1906) fue su primer libro publicado, muy pocos años después de los primeros de Antonio y Manuel Machado y uno antes de *Soledades. Galerías. Otros poemas* y *Alma, Museo y Los cantares,* y el inicial *Poesías* de Unamuno. Nuevos poemarios vinieron en los años siguientes: *La visita del sol* (1907), *La sombra del ensueño* (1910), que le llevan del modernismo al postmodernismo, de la instalación *rubendariana* a la *juanramoniana.* Con todas las razones figura, por tanto, Díez-Canedo en numerosas antologías de la poesía modernista desde que Federico de Onís lo incluyó en el capítulo V (Postmodernismo: 1905-1914) de su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid, 1934), y abriendo el apartado 1, de expresivo título: «Modernismo refrenado. (Reacción hacia la sencillez lírica)». Tengamos en cuenta que en 1934 Enrique Díez-Canedo era también autor de *Algunos versos* (Madrid, Cuadernos Literarios n.º 7, 1924) y *Epigramas americanos* (1928), un libro que continuaría a lo largo de su vida y culminaría en México (edición completa, México, Joaquín Mortiz, 1945). Entre otras, figura en las antologías de la poesía modernista de Ignacio Prat (1978), Ángel Crespo (1980), Antonio Fernández Molina (1982), Iván A. Schulman y Evelyn Picón Garfield (1986), y en la temática de Pedro J. de la Peña *El feísmo modernista* (1989). Fuera de España, y en los primeros años del exilio, en la *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* (México, 1941) del poeta Juan José Domenchina, Díez-Canedo es uno de los treinta poetas seleccionados en este bien nutrido florilegio, reeditado —siempre en México— en 1946 y 1947. Y queremos recordar y destacar el número especial que en agosto de 1944 dedicó el ya citado *Litoral* mexicano «A la memoria de Enrique Díez-Canedo», sólo dos meses después de su muerte. Este tributo emocionado y emocionante al crítico y al poeta, al hombre y al amigo, establece un vínculo, por encima de los muchos años transcurridos, con esta malagueña «España peregrina»: de los cinco poetas que la integran tres compartieron las páginas de aquel número entrañable: el propio homenajeado, Giner de los Ríos y Rejano. El primero abría el número con su último poema «Los laureles reales de Cuernavaca», formado por seis epigramas, y lo cerraba con un artículo rescatado de *El Sol* (Madrid, 11 marzo 1927), «La luz del mediodía», un bello artículo sobre la Imprenta Sur y la revista *Litoral,* exactamente sobre los dos primeros números y el suplemento *La amante,* de Alberti. Un colofón perfecto en el nuevo y desterrado *Litoral,* en el que Francisco Giner daba a conocer su elegía «Estás aquí» —citada anteriormente—, veintidós años antes de incorporarse a su libro *Elegías y poemas españoles* (1966) (el poema fue escrito el 10 de junio de 1944, cuatro días después de la muerte de Díez-Canedo, y es uno de los más entrañables de Giner). El tercero de «nuestros» poetas, Juan Rejano, publicaba «Canción en tiempo de elegía», en octosílabos y endecasílabos asonantados, poema sencillo y transparente que canta la victoria existencial («Tu sombra con tu acento: eternamente/ y sobre el lecho terrenal del llanto/ la efigie derrotada de la muerte») y obtiene, con los octosílabos, coplas de tono y ritmo neo-populares: «Haré que pongan tu alma/ junto al aire, junto al sueño,/ junto a la infancia lejana,/ junto a la paloma en celo». (Reencontramos este poema de Rejano en la ya citada antología *La mirada del hombre,* con el mismo título, pero ahora bajo el epígrafe —necesario por aclaratorio— «En la muerte de Enrique Díez-Canedo», y formando parte del *Libro de los homenajes* (1961)).

Los cinco poemas de *El Desterrado,* sobre todo el así titulado, se encuentran entre la mejor poesía de su autor,

la que indaga entre el tiempo y la memoria, en los oscuros recovecos del existir, desde la experiencia del dolor hasta la inexorabilidad del destino. El poeta había alcanzado una cima de madurez vital, de capacidad introspectiva, de sabiduría. En certidumbres y en dudas, como al aferrarse a su *razón de ser,* su *palabra:*

[...] tú vagas
en torno a mí, me tocas,
te alejas inasible,
y eres tú tan sola, tan clara,
[...]
porque yo sólo vine
para proferirte, y ya tardas
en cederme, y ya de *ti* dudo;
ya no sé si eres otra, si eres falsa,
si he perdido mi ruta,
si era yo el llamado a decirte,
palabra.

(Final del poema «La palabra»). De vuelta de tantas y tan variadas miradas, Enrique Díez-Canedo, en la hora de todos los despojamientos físicos y materiales, miraba hacia su ser más íntimo e irreductible, y en su mismidad trascendía tierra y ausencias, tiempo y despojos. En el poema «El desterrado», cumbre de sus meditaciones lírico-existenciales, la *nada* es *todo.*

Lo que no te han de quitar
los reveses
porque es tuyo y sólo tuyo,
porque es íntimo y perenne,
y es raíz, es tallo, es hoja,
flor y fruto, aroma y jugo,
todo a la vez, para siempre.

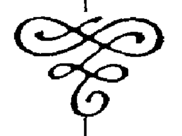
Todo hecho «carne de la carne tuya». Y el monólogo desemboca en una rotunda negación, en una afirmación irrebatible, con los más hondos ecos quevedescos, unamunescos, machadianos:

Nadie podrá desterrarte;
tierra fuiste, tierra fértil,
y serás tierra, y más tierra
cuando te entierren.
No desterrado, enterrado
serás tierra, polvo y germen.

En esta palabra final del poema, de todo *El Desterrado,* alienta la fe en el hombre que este poeta tuvo siempre. A pesar del naufragio histórico y personal, tras los barrocos *tierra* y *polvo* no añadió *nada,* sino *germen.* Final-principio, como la vida, de una «escritura tan transparente, noble, clara, leal, alerta como su poeta», en palabras de Juan Ramón Jiménez («En la última pared de Enrique Díez-Canedo», *Litoral,* México, 1944) referidas al libro de 1907 *La visita del sol,* pero aplicables a toda la poesía de su autor. No desterrado: transterrado, peregrino por otras tierras con el único fardo de la propia. Ningún título, pues, mejor que España peregrina para su recepción española. Un rótulo definitorio que en 1940 dio nombre y señal a una de las revistas emblemáticas —con *Litoral, Romance, Las Españas,...*— del exilio español en México: «Revistas culturales y literarias» que ordenó y estudió otro de los poetas de este quinteto malagueño: Manuel Andújar (en *El exilio español de 1939,* III, Madrid, Taurus, 1976).

Ante estos cinco nombres, estos fragmentos palpitantes de la «España peregrina» —sobre todo los de Díez-Canedo y Rejano, que no tuvieron tiempo para el retorno, y el de Giner de los Ríos, por su temática— sentimos, sabemos, una vez más, que hay mucho aún por desagraviar, por restituir.

Emilio Miró



Recuperación unamuniana*

Sucesivas entregas de artículos salidos de la pluma de Unamuno, que andan desperdigados aquí y allá, van permitiendo reconstruir una figura intelectual que, si no deformada, sí incompleta, camina desde hace tiempo por estudios bibliográficos, semblanzas y otros avatares. No va a ser fácil desdibujar el perfil de un Unamuno agónico, caballero del espíritu, santón laico que, de manera casi exclusiva la posteridad ha ido trazando de él.

Esta generosa colección de artículos, que con tesón y no pocas dificultades, los profesores Diego Núñez y Pedro Ribas han perseguido por lugares a veces insospechados contribuirá, sin duda, a evocar la figura de un personaje que, al tiempo que escribía *San Manuel Bueno, mártir* o *La agonía del cristianismo* clamaba, desde su retiro salmantino o encaramado a las cumbres de Gredos o de los Picos de Europa contra la irresponsabilidad de la Corona que, oficiando de comparsa del imperialismo alemán, había embarcado al reino en la insensata aventura de Marruecos contra el sentir de la nación y llevado al ejército al desastre de Annual.

La requisitoria va más allá del infortunado incidente y solicita, con un arrojo inusitado en una España obnubilada, si no cobarde e irresponsable, la simple y pura desaparición de la monarquía. Veía el traspiés de Marruecos como el último episodio de una larga cadena de desventuras a cargo de una institución que el viento de la historia había vuelto caduca, perniciosa, y que la nación ni deseaba, ni apoyaba, ni necesitaba.

Vio claro, como pocos veían entonces, que desde hacía más de un siglo había sonado para Europa la hora del republicanismo, al que no podían servir siquiera ficciones tales como las de república coronada. Nada podía ya detener a los pueblos en su determinación de gobernarse a sí mismos a través de su representación en el órgano que compendia la fórmula política de la modernidad: el parlamento. Al revés que tantos otros que, ante la corrupción de éste —diputados que son accionistas de compañías estatales o altos funcionarios públicos— y, sobre todo, ante las limitaciones de su soberanía, ante su escasa operatividad e, incluso, ante la pérdida de credibilidad que le afectaba ante la nación, se lanza a una defensa cerrada del mismo, denuncia a los falsos republicanos o desenmascara de manera implacable los discursos de los políticos de turno.

Los artículos que conciernen a sus convicciones sociales y políticas constituyen la parte más extensa y, a la vez, más significativa de este florilegio. Podemos recorrer a través de ellos —y de tantos otros ya anteriormente recopilados— las vicisitudes de un pensamiento que, desde las primeras intervenciones juveniles en la prensa bilbaína y su posterior militancia en la Asociación Bilbaína, da un viraje, a raíz de su crisis espiritual de 1897, hacia esa su postura intimista y agónica que ya no le abandonará. A través de estos artículos queda claro que, pese a ese viraje, jamás abandonó la arena política, y, si bien su socialismo posterior entra en contradicciones con sus asunciones juveniles —la crisis finisecular del positivismo en el que había buscado apoyo científico el socialismo tendrá mucho que ver en ello— nunca dejará de ver en el socialismo el *método* para hacer entrar a España en la vía de la justicia y de la modernidad. Esa insistencia en el carácter exclusivo de método que el socialismo tiene le pondrá a buen recaudo de cualquier dogmatismo, al tiempo que descalifica a quienes lo califican de vaporoso, idealista o desviacionista. Esa fe nunca desmentida en el socialismo se afianza a raíz de la huelga general del diecisiete que, promovida por los socialistas, les abrirá, por fin, las puertas del parlamento.

En la Introducción, minuciosa y perfectamente documentada de los compiladores, se advierte al lector de esa fidelidad al núcleo del socialismo que Unamuno ve,

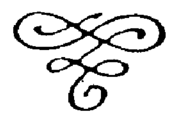
* *Unamuno, Miguel de:* Política y filosofía. *Artículos recuperados (1886-1924). Recopilación y estudio introductorio de Diego Núñez y Pedro Ribas. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992.*

por una parte, como heredero del liberalismo que arranca de la Reforma y del desarrollo, sobre todo, del comercio, y por otra, especialmente en los últimos años, como asociado programáticamente a éste, del que es su coronación y su fin. Ve don Miguel la lucha de clases simplemente como un fenómeno histórico, no como un toque de arrebato a la confrontación social, y al socialismo no como un banderín de enganche para el aniquilamiento de las clases antagonistas, sino como el método único para configurar un tipo de sociedad del que todos saldrán beneficiados. De ahí su defensa de la representación por partidos políticos contra los manejos de quienes propugnaban otro tipo de representación, sin duda interesada. De ahí también su crítica del confuso concepto de clase.

Tras todo ello se adivinan sus sólidas lecturas, de las que a veces da noticia, su intervención activa en la política de la pequeña ciudad provinciana al lado de los ferroviarios o como concejal, sus campañas en medio de los campesinos, sus múltiples conferencias, y junto a todo ello, su actividad de escritor al que solicitan con no menor violencia las cuestiones del espíritu.

Pero en estos artículos, a pesar del subtítulo que les han dado los compiladores, está también el Unamuno de la ironía un tanto socarrona, el novelista de garra que se deja ver en breves relatos, no menos que el poeta sensible y el humanista de erudición bien templada.

Manuel Benavides Lucas



Escribir en carne viva

Unamuno escribió siempre en carne viva, con su yo por delante y los fondos de su inconsciente a flor de piel, a poco que se le despoje de la racionalidad lingüística de su discurso, más bien escasa. No hay en toda la literatura castellana, ningún escritor que haya exhibido una sinceridad tan transparente, a pesar de las inevitables opacidades del lenguaje. Todo él estaba entero en cada libro, en cada párrafo y en cada palabra; todo él era exterioridad-interioridad, con una especie de impudor que hacía pasar su interior como si fuera exterior y su exterior como si fuera interior. En realidad, como él comentó alguna vez, era como uno de esos animales dermatoesqueléticos, cuyos huesos son su piel. Ricardo Gullón propuso para toda su obra la calificación de «Autobiografía». Porque, efectivamente, Unamuno no hizo otra cosa que escribir una y otra vez, en una incesante introspección, sobre él mismo, sobre sus obsesiones y sus experiencias, en mayor grado y con más evidencia que la normal en cualquier escritor. Cuando lo leemos, siempre tenemos la sensación de estar oyendo a un amigo contándonos su vida.

Pero en él, en confirmación de su literatura autobiográfica, no hay frontera entre sus textos destinados al lector anónimo de sus libros y el lector concreto de sus cartas. No sólo son los mismos temas, tratados de la misma manera, sino que es el mismo yo frenético y desencajado, ubicuo y poderoso. Se ve que no sabía hacerlo de otra manera y que su vida y su literatura se mezclaban, como el resultado de un gran esfuerzo para ex-

presarse, que en él, tan comprometido consigo mismo, equivalía a ser, a tener ser. Porque, para él, el ser era el yo, la única realidad, y por eso escribía libros y escribía cartas para engrosar su yo, que era como engrosar su ser. Darse, mostrarse, para vivir en la conciencia de sus lectores, estimulando sus respuestas; existir en la comunicación, exponerse para recibir la mirada de los otros, como un Sartre al revés, para quien los otros no eran el infierno, sino el paraíso, el reconocimiento de su ser, que era su máxima preocupación, como le pedía a Salamanca: «Di tú que he sido».

De aquí lo que él llamó su «epistolomanía», que cultivó desde joven y que le llevaría a inundar el mundo de cartas, en una interminable labor de corresponsal que no perdonaba ocasión, ni destinatario, y que incluso le producía remordimientos por no dar abasto, contra sus deseos y, al parecer, contra su necesidad. Era como otra manifestación de su yo ciclópeo y precario, que exigía la colonización del universo para sentirse vivir. En una de sus cartas, cometió un lapsus, al que tampoco hay que darle más importancia que la que tiene un error de pluma, que demuestra este afán de posesión y de respuesta que su abundante literatura epistolar implica. El 24 de octubre de 1902, en la primera línea de una carta a su alumno, el prof. Bellogín, le confesaba, utilizando la fórmula habitual de las comunicaciones amistosas, a raíz del encabezamiento: «No sabe usted bien con qué alegría recibí mi (sic) carta, pues me agrada saber por dónde andan y qué vida corren mis discípulos».

Sorprende la enorme cantidad de cartas que a lo largo de su vida escribió Unamuno, conociendo su gran trabajo de escritor y de conferenciante, de profesor y de traductor y, por si fuera poco, de periodista y de político. Cuando yo preparaba mi libro sobre sus últimos seis meses de vida, *Agonizar en Salamanca,* todas las personas con las que me puse en contacto para recopilar datos e informaciones que me ayudaran en mi trabajo tenían alguna carta de Unamuno o conocían a alguien que tenía una carta suya, como si se hubiera pasado la vida escribiendo cartas, como otra forma de duplicar su existencia, de engrosar su entidad humana. Constantemente aparecen textos epistolares, con su enrevesada letra de mosquito, como él decía, que forman ya una dilatada colección epistolográfica, de gran valor hermeneútico y biográfico.

Esa frontera indecisa entre carta y texto literario se confirma con las cartas que Unamuno intercambió con Ganivet sobre temas españoles, que, aunque nacidas, indudablemente, con cierta vocación de ensayo, confirmada por su posterior publicación en forma de libro, con el título de *El porvenir de España,* fueron escritas inicialmente como intercambio epistolar entre dos jóvenes amigos, preocupados por los mismos temas y coincidentes en gran parte de sus ideas y de sus actitudes. Posteriormente, Unamuno no volvería a utilizar el medio epistolar para exponer su pensamiento de un modo tan articulado y completo; pero siempre dejaría para sus cartas corrientes retazos de sus proyectos, anticipaciones de los contenidos de sus libros y breves secuelas de las meditaciones, que vertía en sus obras de más envergadura literaria, en sus artículos de revistas y periódicos, en un flujo paralelo que completa y aclara el verdadero sentido de sus ideas y muchas veces las raíces en que se nutrían o los motivos que las inspiraban.

El interés por las cartas de Unamuno es antiguo y el descubrimiento masivo de esta faceta de su escritura ha propiciado algunos cambios de rumbo de la unamunología, como fue el caso de la publicación de sus cartas a Jiménez Ilundain, en el libro de Hernán Benítez, por lo demás tan limitado, sobre *El drama religioso de Unamuno* (Universidad de Buenos Aires, 1949), o la profundización en el conocimiento del joven Unamuno, a través de sus cartas a «Clarín» (Ed. Escorial, Madrid, 1941). También han contribuido a aumentar la luz sobre su biografía las *Cartas inéditas,* que Sergio Fernández Larraín publicó en Santiago de Chile, en 1965 y que reeditó, en 1972, en la ed. Rodas. Otras interesantes colecciones de sus cartas fueron las que publicó Joan Corominas, *Correspondance entre Miguel de Unamuno et Pere Corominas,* en el *Bulletin Hispanique,* de Burdeos, en los volúmenes LXI y LXII, correspondientes a los números 4 de 1959 y 1 de 1960, y las publicadas por Carmen Zulueta, con el título de *Miguel de Unamuno y Luis de Zulueta: Cartas (1903-1933),* Madrid, Aguilar, 1972. Han ido apareciendo multitud de cartas, que se han publicado en libros o revistas, como las «Cartas a Ricardo Palma», dadas a conocer en *La Nación* de Buenos Aires (4 de junio de 1961) por Ciro Alegría, o las «Trece cartas inéditas de Miguel de Unamuno a Alberto Nin Frías», publicadas por Pedro Badanelli, en *La Mandrágora,* tam-

bién en Buenos Aires, en 1962. Las Cartas entre Unamuno y Pascoaes se publicaron en Lisboa, 1986.

La puntual y monumental *Bibliografía crítica* de Pelayo H. Fernández (Ed. Porrúa, Madrid, 1976) sobre Unamuno está llena de referencias a la publicación de sus cartas, como las escritas a Enrique Rodó, Ruiz Contreras, Duhamel, Ganivet, Maragall, Zorrilla de San Martín, Machado, Candamo, Croce, Galdós, Pérez de Ayala, Jean Camp, Rubén Darío, Giner de los Ríos, Alcides Arguedas, citadas en orden de aparición, y otras muchas. Guillermo de Torre, en el número homenaje de *Insula*, en el 64, con motivo del centenario de su nacimiento, le dedicó un artículo de aproximación al tema de «Unamuno, escritor de cartas». En 1950, el profesor García Blanco inició la recopilación sistemática del disperso epistolario unamuniano, con el que formar un tomo de sus *Obras Completas*, que estaba preparando para la desaparecida Editorial Escelicer; pero otros proyectos y probablemente la abrumadora tarea de recoger el inmenso epistolario inédito, del que no era posible ver el final, le hicieran dejar este trabajo a medio hacer, aunque no obstante, como declaró en 1964, había reunido 1.200 cartas de Unamuno, listas para su publicación, que no se realizó por la quiebra de la editorial.

Este fondo forma la base del *Epistolario inédito (1894-1936)* que Laureano Robles, de la Universidad de Salamanca, ha publicado ahora y al que ha añadido una buena cantidad de nuevas cartas, recogidas por él a lo largo de una meritoria labor de muchos años[1]. Esta recopilación de cartas de Unamuno, que ocupa más de setecientas páginas, viene a confirmar el interés de su dedicación epistolar, que representa una importante parte de su haber literario, reflejado también en esos miles de cartas que escribió a lo largo de su vida, a la vez que escribía sus grandes obras. Como él mismo dijo, en una de las cartas inéditas que hoy se publican, «si el tiempo que echo en escribir cartas lo empleara en labor literaria decuplicaría mi obra».

Esta recopilación de cartas de Unamuno representa el más grande esfuerzo hecho hasta ahora para dar a conocer la epistolografía unamuniana. El profesor Robles, era la persona más señalada para realizar esta labor, después de sus numerosas entregas de textos epistolares de Unamuno, a los que ha dedicado una prolongada labor investigadora, que ha fructificado en la edición, entre otras, del *Epistolario completo Ortega-Unamuno* (1987) y de sus cartas a García Morente (1988), Gerardo Diego (1989), Cajal, Castillejo y Jiménez Fraud (1989) y Azorín (1990), que lo han convertido en el mejor conocedor de la epistolografía unamuniana. Ha preparado esta edición con erudición cuidadosa y le ha añadido las notas imprescindibles para el mejor conocimiento de estos textos, aunque a veces se echan de menos noticias más extensas sobre la personalidad de sus destinatarios y sobre las circunstancias en que fueron escritos, que ayudarían a descifrar, a los lectores menos puestos en la biografía del autor y en la historia cotidiana de su tiempo, algunos puntos quedan algo confusos.

Un denso y riguroso estudio de presentación, en el que, además de referir la génesis de este *Epistolario inédito*, analiza con cierto pormenor las relaciones epistolares de Unamuno con Rubén Darío, «Clarín», Ruiz Contreras, Nin y Frías y su amigo bilbaíno Juan Arzadun, abre esta colección de cartas, que no sólo confirman su epistolomanía, que según él era su «flaqueza», sino que ofrecen un interesante contenido de noticias sobre la gestación de sus obras y de sus proyectos literarios y vitales, anécdotas personales y profesionales, que vienen a enriquecer su abundante anecdotario, comentarios políticos de subido color sobre la situación española, sobre la monarquía y el ejército, juicios literarios sobre muchos de sus contemporáneos, expuestos con la espontaneidad y la claridad habituales en él, su particular entendimiento de la idea de Dios y del cristianismo, sus amistades portuguesas e hispanoamericanas, reflexiones sobre sus preocupaciones lingüísticas y estéticas y la expresión de sus devociones, todo mezclado con su yo señero y contradictorio, apasionado e inviolable.

Da gusto encontrarse otra vez con el Unamuno de siempre, asistir a sus irritaciones y a sus ingenuidades, ver nacer sus temas, desarrollarse e incorporarse al asistemático sistema de su pensamiento. Estas cartas componen un autorretrato, con algo de misterio y mucho de vendaval, como era él con su poderosa personalidad y su dedicación extrema al oficio de vivir y de sermonear, una simbiosis de misionero y de vándalo, incansable e impru-

[1] *Miguel de Unamuno:* Epistolario inédito (1894-1936). *[Edición de Laureano Robles]. Col. Austral, números 238 y 239. Espasa-Calpe, Madrid, 1991.*

dente. Nunca mejor dicho, que en estos textos se mezclan lo humano y lo divino. Su tema recurrente es, por supuesto, su yo, dolorido y expósito; pero, a través de ese yo elefantiásico, producto de lo que él mismo llamaba su «yoización», recibimos información sobre su mundo y su tiempo, como una crónica cotidiana y personalizada, que refleja la historia de casi medio siglo de vida española, desde 1894 hasta 1936, y la exhibición de los avatares de una conciencia hipersensible, dotada de una deslumbradora perspicacia.

Es una vez más, el hombre de carne y hueso, que él colocaba en el centro de su filosofía; vuelve con frecuencia a su consideración de la niñez, como fuente de inspiración poética y como reserva de salvación humana; su preocupación por el habla popular, sobre todo salmantina, como venero de renovación para el lenguaje literario; su mal oído para la música; sus acendradas prevenciones contra la cultura francesa; sus problemas de salud, como su visita a los baños de Ledesma, a mediados de agosto de 1900, buscando alivio a su reumatismo, o su «oftalmia catarral» de marzo del año 1901; sus eternos problemas de dinero, como cuando confiesa que un editor no le paga bien las traducciones o que «el año pasado [1902] cerré con un déficit de catorce pesetas. Esto es la ruina, y con seis hijos y el séptimo en camino, no sé a dónde voy a parar» o cuando se lamenta de que «de las letras no hablemos; en este año [1905] no le habré sacado ni 2.000 pesetas y de ellas 700 y pico, que me va produciendo hasta ahora mi "Quijote"»; su pacifismo y su antimilitarismo: «Pienso seriamente en hacer que mis hijos se ausenten de España antes de entrar en quinta, y si se estableciera el servicio militar obligatorio, los haría salir. No quiero que se corrompan en un cuartel, ni aunque sólo paren en él un mes» (1904); su rechazo andaluz, visceral y excesivo, que no le abandonaría en toda su vida y que repetiría en vísperas de su muerte: «El andaluz es en España una especie inferior, por mucho talento que tenga es memo por dentro... yo no los resisto» (1901), o los andaluces son «una casta incapaz de redención intelectual» (1902); su amor por Salamanca; sus preocupaciones pedagógicas y su vocación educadora; sus lecturas y sus proyectos; su permanente disponibilidad crítica para dar consejos o emitir juicios literarios apresurados: «Lo que escribe Valle-Inclán es para hacer que se duerma uno de pies, soñoliento, monótono y sin contenido real ni ideal» (1901), o cuando alude a «las garrulerías de los cantores de faunos, ninfas, dríadas, abates versalleses y chucherías mal traducidas del mal francés», en evidente alusión a Rubén Darío y a los modernistas, o cuando habla de «la lepra literatesca gallega, la cochinería estilística de Dña. Emilia o Valle-Inclán, la grosera porquería extremeña de Trigo», o cuando, refiriéndose a Baroja, sentencia que «tanta materia conjuntiva hace un estilo atrozmente cirrótico»; su admirativo y problemático catalanismo, su vasquismo agónico, etc... Todo un sistema de referencias biográficas y culturales, enraizadas en su persona y en su época, traducidas con transparencia suicida y muchas veces con mal humor ocasional.

Y lo que más nos sorprende es que este amasijo de preferencias y desdenes, de confesiones y de paradojas esté destinado a un heterogéneo grupo de corresponsales, unidos exclusivamente por su relación con él, y habitantes de órbitas sociales, profesionales y culturales diferentes y alejadas entre sí, de una plural geografía, que une el cosmopolitismo de Rubén y el aldeanismo de un humilde comunicante desconocido o alcanza lo mismo a la ciencia filológica de Menéndez Pidal que a un anónimo joven profesor, alumno suyo. Sería largo recordar la nómina completa de sus corresponsales, que podrían agruparse en españoles, portugueses, hispanoamericanos y europeos, sobre todo italianos y franceses. Nombres como Eduardo Marquina, al que dedica una admiración que hoy nos resulta incomprensible, Zorrilla de San Martín, en el que resume su interés por la poesía hispanoamericana, o José Ortega Munilla, al que le debió gran parte de su carrera periodística, Jean Cassou y Jacques Chevalier, sus dos grandes amigos franceses, junto a Maurice Legendre, valedores de su obra y redentores en parte de su galofobia exaltada, Víctor Said Armesto, su puntual corresponsal gallego, o José María Salaverría, su paisano vasco, al que tantas afinidades le unían, son algunas de las pruebas de la multiplicidad de sus intereses epistolares y de su impulsiva necesidad de darse a los demás, para engrosar su yo poliédrico y sediento de seguridades y de afirmaciones.

No sé si por casualidad cronológica o por habilidad de recopilador, cada uno de los dos tomos de este *Epistolario inédito*, se abre con sendas cartas apetitosas y significativas, que resumen y anticipan el gozo y el inte-

rés del resto, con claridad de espejo, sirviendo de incitación y de preámbulo. La primera es una carta a su madre, con treinta años, en la que se defiende del juicio materno sobre su carácter y sus primeros compromisos políticos, y la segunda es a Francisco Cossío, sobre la resaca de su defenestración rectoral y sus preocupaciones sobre la unidad lingüística de España. En ambas cartas sangra de sinceridad, se justifica ante su madre, se confiesa al amigo, se presenta tal y como debía ser, indigente y acorazado, arisco y energuménico, como lo vería Ortega; son dos muestras del claroscuro de su vida, de la fijeza de sus ideas y de la buena fe de sus equivocaciones. Podrían ser el paradigma de sus cartas estelares, como las de Rafael Altamira (1897), sobre su crisis espiritual de aquel año, Rubén Darío (1907), Menéndez Pidal (1916), Eduardo Dato (1920), Giner de los Ríos (1922) o las dos al escultor bilbaíno Quintín de Torre, de 1936.

En realidad, estas cartas forman una biografía, que viene a sumarse, confirmando, aclarando o contradiciendo, a las conocidas biografías unamunianas, como las de Emilio Salcedo y Margaret Thomas Rudd, que son las más recientes. Asistimos a sus primeros tiempos de lucha por abrirse camino en el mundo de las letras; su determinante crisis de 1897; su tenacidad laboral para mantener a flote su economía familiar; su satisfacción de los primeros éxitos literarios; su consolidación de maestro y de guía espiritual; el proceso de las heridas de su defenestración rectoral, que de un modo intenso le durarían tres o cuatro años, pero que nunca se le cicatrizarían del todo; las nervaturas de su campaña antimonárquica y anti-Directorio Militar, con gruesas alusiones a Martínez Anido, a quien llama «cerdo epiléptico» y del que lamenta «siga suelto, sin apeos ni bozal»; la irritación perpetua de su destierro y la satisfacción de su vuelta a España y a su Salamanca, en olor de multitudes, que encadena con su desilusión de la República y su trágica condescendencia con la dictadura franquista.

Debemos agradecer al profesor Robles la edición de estas cartas, que vienen a romper el tiránico secuestro que, sobre la documentación inédita de Unamuno, ha ejercido la monja integrista que durante muchos años ha manipulado los materiales depositados en la Casa-Museo y del que se han hecho eco muchos unamunólogos. Finalmente, este epistolario tan rico y apasionante reclama la publicación del resto de las cartas de Unamuno, todavía inéditas, entre las que destacan por su volumen y su vivo interés literario e historiográfico, las dirigidas a su yerno, el poeta José María Quiroga, en poder de la familia.

Luciano G. Egido



ÍNDICES DE 1992

AUTORES

A

B

C

ONOMÁSTICO



J

K

L

M

O

P

Q

MATERIAS



HISTORIA DE MÉXICO

HISTORIA DEL PERÚ

HISTORIA DE ESPAÑA

LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

LITERATURA ESPAÑOLA

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XIX

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XX

LITERATURA EUROPEA

FRANCIA

LITERATURA HISPANOAMERICANA

ARGENTINA

BRASIL

MÉXICO

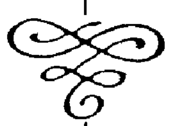
PERÚ

VENEZUELA

PERIODISMO

PINTURA

POLÍTICA



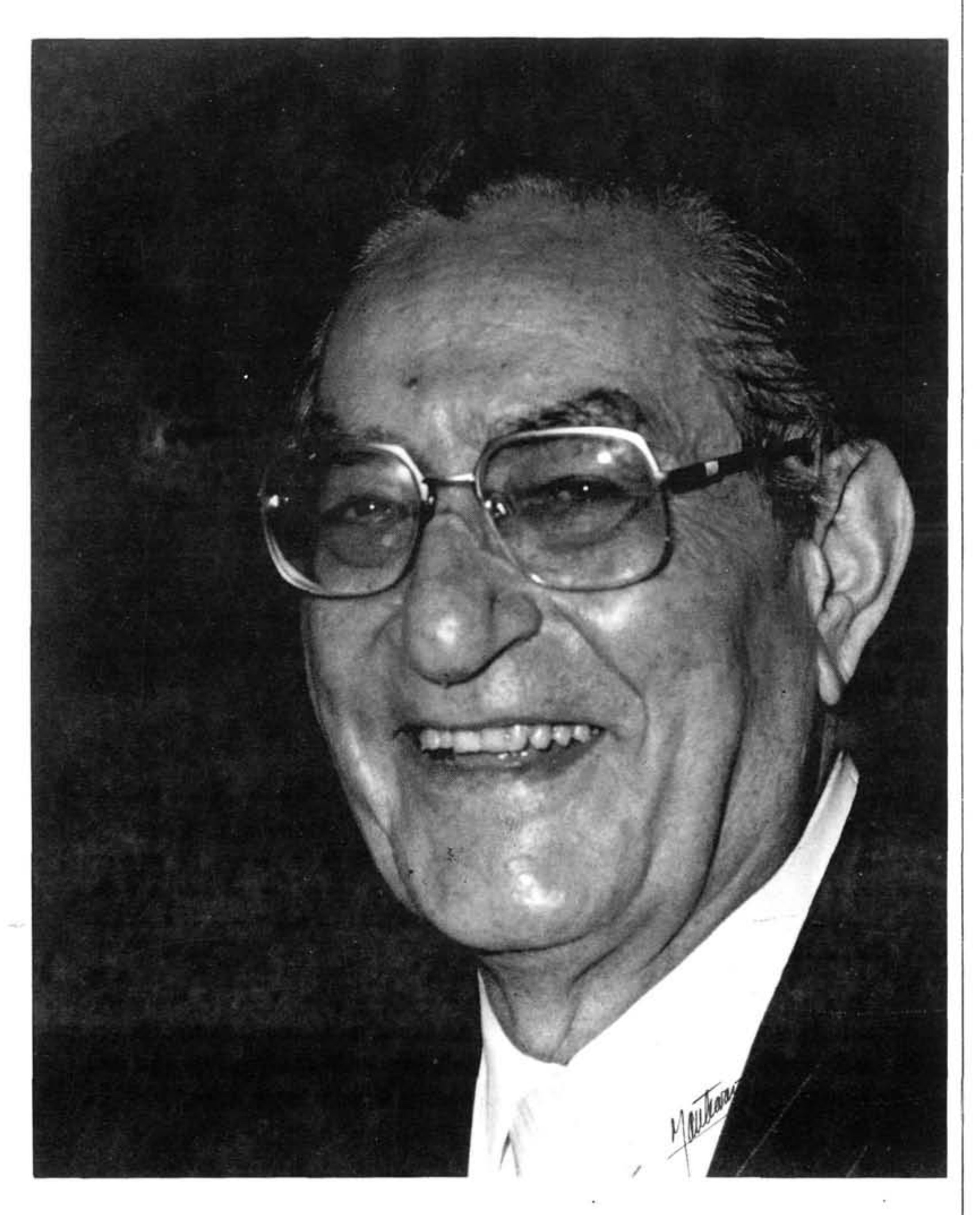
Cuadernos Hispanoamericanos

«Como el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir...»

Luis Rosales

Luis Rosales, uno de los más grandes poetas españoles de este siglo, nació el 31 de mayo de 1910 y murió en la madrugada del 25 de octubre de 1992. Dirigió los Cuadernos Hispanoamericanos *desde 1950 hasta 1965. Durante varios de aquellos años yo trabajé no a sus órdenes —él no ordenó jamás a nadie nada— sino en su compañía y en el privilegio de su magisterio. Ahora no sé cómo despedir a mi maestro en esta página. La inocente obscenidad de la muerte nos desordena la conciencia y nos ata la lengua. Diré sólo que conocerlo, frecuentarlo durante más de treinta años, tenerlo por profesor y amigo y asistir a la grandeza y la decencia de su vida fueron para mí sucesos que juntan un regalo que, lo sé, aún no he logrado merecer. Rosales generosamente escribió: «Porque la muerte no interrumpe nada». Quiero creerlo. Necesito creerlo. No consigo creerlo.*

F.G.



Luis Rosales retratado por el fotógrafo argentino Ernesto Monteavaro. Buenos Aires, 1987.





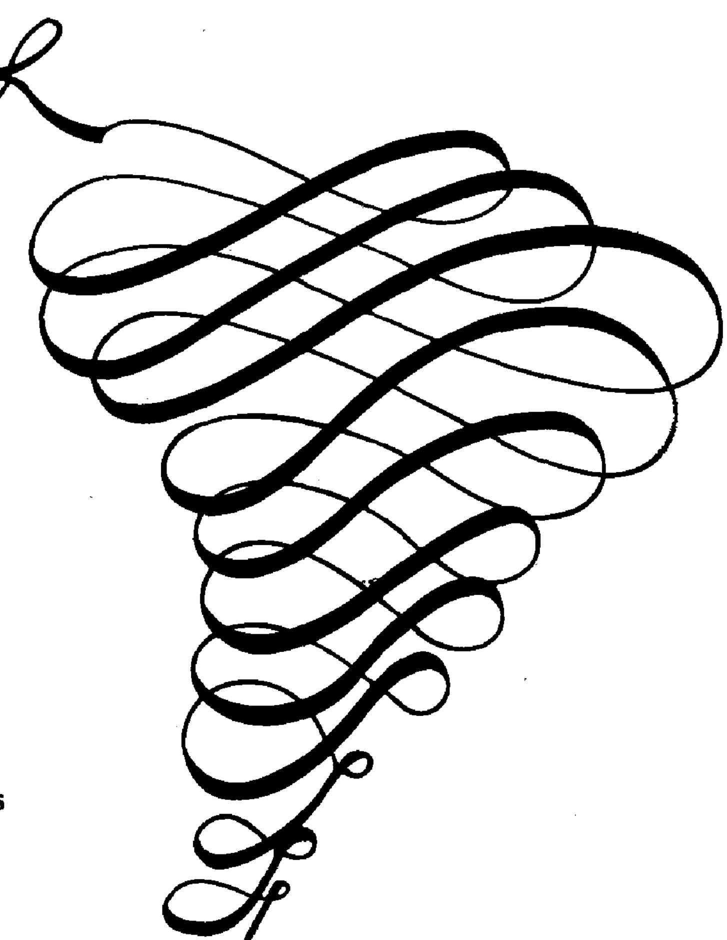
Redacción y Administración:

Pablo Aranda, 3
28006 Madrid
Teléf.: (91) 562 49 30
Fax: (91) 563 40 73





- **Leyenda negra, leyenda blanca**
- **Los Reyes Católicos y los judíos**
- **El aborto en el nuevo Código**
- **Agnósticos y creyentes en la España actual**



CUADERNOS AMERICANOS 30

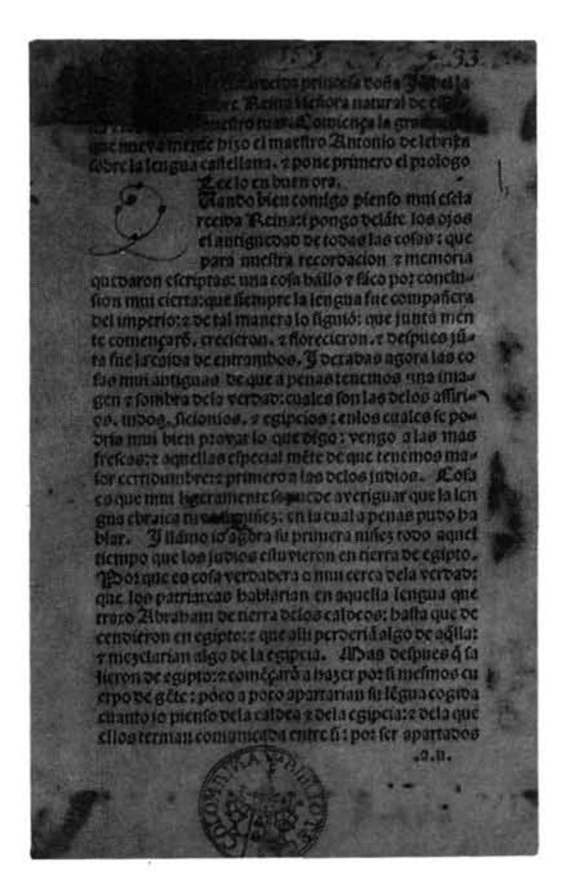
NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: P.B. TORRE I DE HUMANIDADES, CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MEXICO, D.F. • TEL. 550 57 45 • TEL. (FAX) 548 96 62 • GIROS APARTADO POSTAL 965 MÉXICO 1 D.F. PRECIO POR SUSCRIPCION DURANTE 1992 (6 NÚMEROS), MÉXICO $70,000.00, OTROS PAISES 120 DLS. (TARIFA ÚNICA); PRECIO UNITARIO DURANTE 1992, MÉXICO $12,000.00, OTROS PAÍSES 24 DLS. (TARIFA UNICA) • DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERÍAS



FACSÍMILES



[illegible] princesa doña [illegible] la
[illegible] Reina señora natural de [illegible]
[illegible] nuestro [illegible]. Comiença la gramatica
que nueva mente hizo el maestro Antonio de lebrixa
sobre la lengua castellana. e pone primero el prologo
Lee lo en buen ora.
Uando bien comigo pienso mui escla
recida Reina: e pongo delãte los ojos
el antiguedad de todas las cosas: que
para nuestra recordacion e memoria
quedaron escriptas: una cosa hallo e saco por conclu
sion mui cierta: que siempre la lengua fue compañera
del imperio: e de tal manera lo siguió: que junta men
te començarō. crecieron. e florecieron. e despues jũ
ta fue la caida de entrambos. Y dexadas agora las co
sas mui antiguas de que a penas tenemos una ima
gen e sombra dela verdad: cuales son las delos assiri
os. indos. sicionios. e egipcios: enlos cuales se po
dria mui bien provar lo que digo: vengo a las mas
frescas: e aquellas especial mẽte de que tenemos ma
ior certidumbre: e primero a las delos judios. Cosa
es que mui ligera mente se puede averiguar que la len
gua ebraica [illegible] niñez: en la cual a penas pudo ha
blar. Y llamo io agora su primera niñez todo aquel
tiempo que los judios estuvieron en tierra de egipto.
Porque es cosa verdadera o mui cerca dela verdad:
que los patriarcas hablarian en aquella lengua que
traxo Abraham de tierra delos caldeos: hasta que de
cendieron en egipto: e que alli perderiã algo de aqlla:
e mezclarian algo dela egipcia. Mas despues q̃ sa
lieron de egipto: e començarõ a hazer por si mesmos cu
erpo de gẽte: poco a poco apartarian su lẽgua cogida
cuanto io pienso dela caldea e dela egipcia: e dela que
ellos ternian comunicada entre si: por ser apartados
.a.ii.

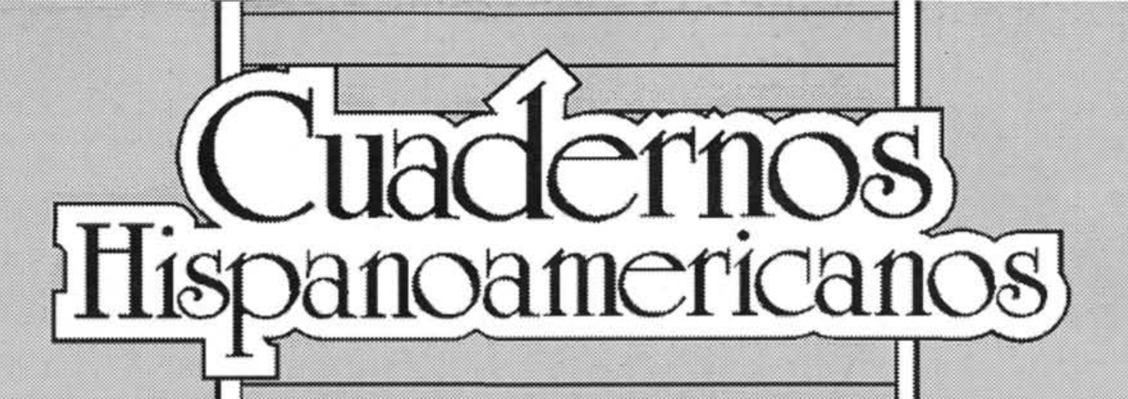
GRAMÁTICA DE NEBRIJA

Primera edición de la gramática de la lengua castellana, de Elio Antonio de Nebrija, impresa en Salamanca el 18 de agosto de 1492 y perteneciente a la Biblioteca colombina de la Catedral de Sevilla

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Thomas Mann
Carta a Walter Ulbricht

Adolfo Sotelo
«Clarín» en Nueva York

Alfredo Chacón
La experiencia de «Orígenes»

Lía Ogno
Augusto Monterroso

María del Carmen Martín Rubio
La crónica de Juan de Betanzos